MEMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

DE M. MENGS,

PAR M. le Chevalier D'AZARA.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME PREMIER.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture.

Traduit de l'Italien.

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se positas : extinctus amabitur idem.

HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

A L'HÔTEL DE THOU, RUE DES POITEVINS.

M. DCC. LXXXVI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.



A MONSEIGNEUR,

Monſeigneur le Baron DE BRETEUIL, *Miniſtre & Secrétaire d'Etat, Chevalier des Ordres du Roi, Maréchal de ſes Camps & Armées, &c., &c.*

MONSEIGNEUR,

VOTRE goût pour les Beaux-Arts, dont vous êtes le Protecteur éclairé, & la reconnoiſſance que je dois aux bontés dont vous avez daigné me combler; voilà les titres ſur leſquels j'oſe m'appuyer pour vous ſupplier, Monſeigneur, de recevoir, comme un hommage de mon reſpect, cette Traduction des écrits d'un artiſte que vous avez aſſez connu perſonnellement pour l'eſtimer beaucoup, & dont vous avez admiré les chefs-d'œuvre de peinture en Italie.

Le plus doux fruit de mon travail ſera, Monſeigneur, de ſavoir que vous l'approuvez, & que vous jugez que j'ai rendu, d'une manière digne de M. Mengs, les penſées ſublimes, quoique ſouvent abſtraites, de ce peintre philoſophe, qui a jeté un jour ſi lumineux ſur la partie idéale & théorique de ſon art.

Je ſuis avec un profond reſpect,

MONSEIGNEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,

JANSEN.



PRÉFACE DU TRADUCTEUR.

Ce n'eſt qu'aux artiſtes, dit Pline le jeune, qu'il appartient de juger les artiſtes *. Si cet axiome eſt vrai, comme on ne peut en douter, qui alors étoit plus en droit de parler de la peinture & de ceux qui ont illuſtré cet art dans ſes plus beaux tems, que M. Mengs, qui a conſtamment joint l'exemple aux préceptes ?

Doué d'un génie vaſte, d'une ame ſenſible & d'un eſprit auſſi délicat que philoſophique, M. Mengs a réfléchi toute ſa vie ſur ſon art, ainſi qu'on peut s'en convaincre par ſes écrits. Mais c'eſt principalement ſur les parties les plus grandes, les plus difficiles, ſur celles que les artiſtes, en général, paroiſſent négliger le plus, qu'il a fixé toute ſon attention. Le *bon Goût*, qu'on peut regarder comme le ſommaire des idées que l'eſprit s'eſt formées des plus belles parties de la nature, en ne s'écartant point de la ligne qui ſépare le moins du trop ; & la *Beauté idéale*, qui n'eſt que le réſultat de ces conceptions,

* De Pictore, Sculptore & Fictore, niſi artifex judicare non poteſt. *Plin. Lib. I, epiſt.* 1.

épurées par une comparaifon raifonnée de ces mêmes parties, pour en former, par le *Choix*, un tout doué de la plus grande *Perfection* poffible : voilà les objets fur lefquels M. Mengs n'a ceffé de méditer. Auffi tout fon fyftême fe réduit-il à prouver, que pour atteindre le beau idéal, ce ne font pas fimplement les objets qu'on doit copier, mais l'idée des objets qu'il faut exprimer ; que tout ce qui rappelle trop les idées individuelles refferre l'imagination, & fert plutôt à produire un portrait qu'un tableau ; enfin, que c'eft l'idée abftraite des objets en général que l'artifte doit confulter, & non l'image de tel ou tel objet en particulier *.

Ce feroit fans doute une préfomption de notre part, que de vouloir faire l'examen particulier de chacun des objets que M. Mengs a traités ; d'autant plus que les notes & les réflexions dont M. le Chevalier d'Azara a enrichi fon édition Italienne, ne laiffent rien à defirer à cet égard **. Nous remarquerons feulement ici que la

---

* Voyez le réfumé que M. Mengs donne lui-même de ce fyftême à la page 38 du fecond volume de notre traduction.

** Toutes les notes répandues dans ces deux volumes, (à l'exception de celles où il eft dit qu'elles font du Traducteur) appartiennent à M. le Chevalier d'Azara, miniftre de la cour d'Efpagne, près le Saint Siége, éditeur des Œuvres de M. Mengs, à qui il a été attaché de l'amitié la plus tendre jufqu'au dernier moment de fa vie. Les additions qui fe trouvent à la fin du fecond volume font auffi de M. d'Azara, & font prifes d'une feconde édition des Œuvres de notre auteur, en 2 vol. *in*-8°, publiée, en 1783, à Baffano, dans les états de Venife ; mais qui nous eft parvenue trop tard pour

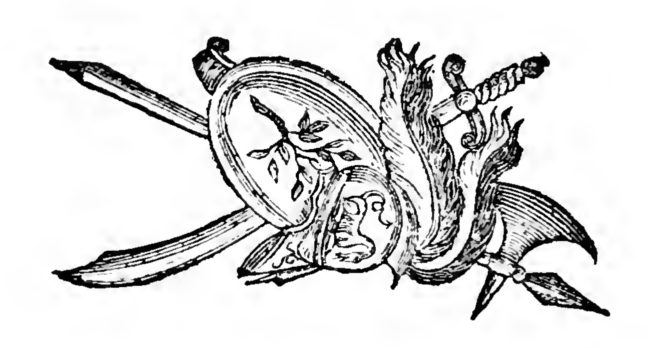
manière concise, & quelquefois abstraite, avec laquelle M. Mengs a exprimé ses idées, ne nous permet pas d'espérer que nous les ayons toujours rendues, dans notre traduction, avec toute la clarté que nous aurions desiré. Mais il faut se rappeller que M. Mengs n'a écrit sur l'art que pour satisfaire aux questions de ses amis, ou pour donner des instructions à ses élèves. Les *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*, & la *Lettre à Don Antonio Ponz*, sont les deux seuls morceaux qu'il avoit destinés au public. La *Dissertation sur ce qu'on nomme dans les arts : Un certain je ne sais quoi que l'on ne comprend pas*, & les *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles*, que M. Doray de Longrais a publiées, en 1783, comme des ouvrages de M. Mengs, appartiennent entièrement à M. Guibal *; ainsi que l'*Eloge historique de M. Mengs*, & le *Catalogue de ses Tableaux*, qu'on trouve dans le même volume.

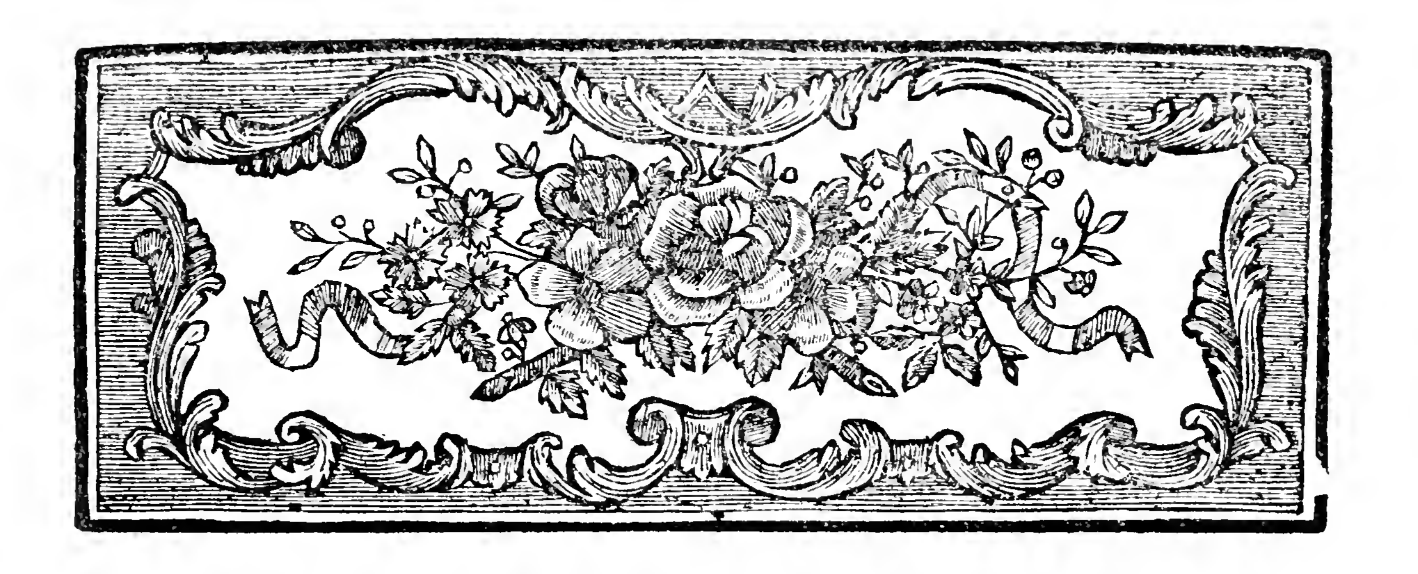
---

que nous ayons pu intercaler ces notes dans les endroits où elles devroient se trouver.

* M. Nicolas Guibal, ancien pensionnaire du roi, premier peintre & directeur de la galerie du duc de Wurtemberg, a été l'élève de M. Mengs. Nous avons de lui un *Eloge du Poussin*, qui, en 1783, a remporté le prix de l'académie royale des sciences, belles-lettres & arts de Rouen. Il avoit aussi entrepris une traduction Allemande des Œuvres de M. Mengs, qu'il n'a pas eu le tems de finir. Cet artiste, homme de beaucoup d'esprit, est mort, il n'y a pas long-tems, à Stutgard.

Pour ne laiſſer rien à deſirer aux artiſtes & aux amateurs de la peinture, nous avons cru devoir leur donner auſſi une traduction du *Grand Livre des Peintres*, du célèbre *Laireſſe*, qu'on imprime actuellement, & que nous publierons dans peu, en deux volumes *in-4°*, avec un grand nombre de gravures. L'excellence des leçons-pratiques de cet artiſte, dont les idées étoient auſſi élevées que belles, ne ſerviront qu'à conſolider les principes de M. Mengs, avec leſquels elles paroiſſent avoir une parfaite analogie; de ſorte que ces deux ouvrages, faits par de grands artiſtes, contiennent la théorie & la pratique de la peinture, & ſemblent deſtinés à ſe prêter une lumière réciproque. Nous n'avons cependant pas voulu attendre la fin de l'impreſſion du Traité de Laireſſe, pour mettre au jour les Œuvres de M. Mengs, afin de ſatisfaire plutôt au deſir des amateurs, & de faciliter l'acquiſition de ces deux ouvrages, en les publiant ſucceſſivement.





MÉMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

DE M. MENGS,

PAR M. le Chevalier D'AZARA.

LA plupart des hommes ſe contentent de jouir des plaiſirs & des biens de la vie, ſans réfléchir ſur leur ſource, & moins encore à la reconnoiſſance qu'ils doivent à ceux qui, par leur génie, ont contribué à leur bonheur. Cette ingratitude provient, en général, de l'ignorance & de la pareſſe naturelles à l'homme, qui aime à ſatisfaire ſes ſens, ſans ſe fatiguer l'eſprit. Il y a cependant des époques où quelques individus montrent plus d'énergie que dans d'autres tems, & oſent ſecouer le joug du vice pour faire triompher la vertu. Notre ſiècle ſera remarquable ſans doute, pour la poſtérité, par ſa remuante

inquiétude. Les arts, les fciences, la politique, le deftin des nations & des particuliers, la vie domeftique même, tout nous offre le tableau d'un mouvement & d'une agitation continuelles. Cette activité, jointe à la fatiété & au defir de varier fans ceffe les plaifirs, fuites ordinaires de l'opulence, a dû néceffairement donner un grand effor aux connoiffances utiles & agréables en tout genre. Nos lumières, en s'étendant ainfi en fuperficie, ont, en même temps, beaucoup perdu de leur force & de leur mérite. L'amour de la gloire & de la patrie, ainfi que le goût des beaux-arts, que quelques peuples de l'antiquité ont porté jufqu'à l'enthoufiafme, ne paroiffent à nos yeux que chimère & folie; & contens d'embraffer à-la-fois une infinité de chofes, nous n'en approfondiffons aucune, & nous demeurons froids & fuperficiels dans tout ce que nous faifons.

Cependant, malgré ce relâchement général, la nature produit encore, de tems en tems, des hommes d'une grande fenfibilité, d'une ame ardente & vigoureufe, & d'un efprit bien organifé, qui, en furmontant cette corruption univerfelle, cherchent, à force d'études & de peines, à illuftrer l'art qu'ils profeffent, & à lui donner fon ancienne fplendeur; tandis que leurs contemporains les payent d'ingratitude, & que le petit nombre d'amateurs, qui font à même de voir leurs chefs-d'œuvre, fe contentent d'une froide & ftérile admiration.

Antoine-Raphael Mengs parut pour rétablir l'art de la peinture; & fi l'on pouvoit admettre la métempfycofe des ames, on pourroit croire que quelque génie

de la floriffante Grèce avoit paffé en lui, tant cet artifte étoit admirable par la profondeur de fes idées, par la fublimité de fes conceptions, ainfi que par la fimplicité & la candeur de fes mœurs. Victime de fon grand amour pour l'art, & d'une trop conftante application, il a été enlevé, dans la vigueur de l'âge, des bras de fes amis, regretté de toutes les ames honnêtes & de tous les vrais connoiffeurs de l'art; mais emportant avec lui au tombeau l'envie de ceux que fon mérite offenfoit.

L'amitié tendre & pure qui me lioit à lui, exigeroit fans doute que je jetaffe quelques fleurs fur fa tombe, en l'arrofant de mes larmes, fuivant la coutume de ce fiècle, où l'on fe contente de cette ftérile démonftration; mais l'ombre de mon ami m'avertit de ne point m'arrêter à ce vain tribut, & de fatisfaire plutôt à fes vœux en rendant fa mémoire utile par la publication de fes écrits. Je laifferai donc à d'autres le plaifir de faire briller leur efprit par le récit des particularités de la vie privée de M. Mengs : mon but principal eft de faire connoître l'artifte & fes ouvrages.

Les parens de M. Mengs étoient de la Luface. Son aïeul fut établi à Hambourg, & enfuite à Coppenhague, où fon père naquit en 1690. Comme il étoit le vingt-deuxième de fes frères *, on fut embarraffé fur le nom

* Suivant M. Bianconi, chargé des affaires de Saxe à Rome, qui a donné un éloge hiftorique de M. Mengs dans l'*Antologia Romana*, que M. le Chanoine Perutta, de Milan, a publié enfuite féparément, Ifmaël Mengs n'a pas eu vingt-un frères, comme le dit M. d'Azara, mais vingt-trois fœurs, qui toutes moururent de

qu'on lui donneroit ; de sorte qu'on ouvrit la bible pour prendre le premier qui s'y présenteroit : ce fut celui d'Ismaël. Il eut pour parrain un peintre médiocre, ce qui néanmoins engagea ses parens à le destiner à l'art de la peinture. De cette mauvaise école, Ismaël passa chez M. Cofre, François, le meilleur peintre qu'il y eut alors à la cour de Coppenhague ; ce qui joint à quelques tableaux de Van Dyk, qu'un de ses amis lui prêta pour copier, suffit pour lui donner un bon coloris, qu'il conserva toute sa vie. M. Cofre avoit une nièce dont le jeune Ismaël devint amoureux. Cette demoiselle ne pouvant supporter l'odeur de l'huile, il s'adonna à la peinture en miniature, dans laquelle il excella bientôt, & il obtint ensuite la main de sa maîtresse. Une contagion maligne lui ayant fait quitter sa patrie, il se rendit dans plusieurs cours d'Allemagne, où il apprit l'art difficile de peindre en émail, dans lequel il devint très-célèbre.

C'est du mariage dont nous venons de parler que naquit notre Mengs, dans la ville d'Aufzig, en Bohême, le 12 Mars 1728. Il reçut au baptême les noms d'Antoine & de Raphaël, en mémoire des deux grands peintres, Raphaël d'Urbin & Antoine Allegri, dit le Correge, que son père admiroit avec un enthousiasme singulier. Ainsi consacré dès le berceau à la peinture, on ne lui donna pour joujoux, pendant son enfance, que des choses relatives à cet art, tels que des crayons, du pa-

---

la peste dont la ville de Coppenhague fut affligée au commencement de ce siècle. *Note du Traducteur.*

pier, &c.; & il fut mis à l'étude du deſſin avant l'âge de ſix ans.

Les premiers ſoins de ſon père ſe bornèrent à lui faire tracer les lignes droites les plus ſimples, telles que la verticale, l'horizontale, l'oblique, juſqu'à ce que l'enfant fût parvenu à les tirer droites, d'une main ferme & hardie. C'eſt en ſuivant cette méthode qu'il le fit enſuite paſſer aux figures géométriques les plus ſimples, mais toujours ſans règle & ſans compas, juſqu'à ce qu'il eût acquis la juſteſſe de l'œil; après quoi il lui enſeigna à deſſiner les contours du corps humain, en l'obligeant à les réduire, le plus qu'il étoit poſſible, à des figures géométriques, pour enſuite les agencer enſemble avec jugement, afin qu'il apprît, de cette manière, à leur donner toute la grace poſſible. Vint après cela la hachure. J'ai tiré tout ce que je viens de dire de Mémoires écrits de la main du père de M. Mengs, où il eſt dit auſſi qu'il eut beaucoup de peine à contenir la vivacité de ſon fils, qui ne ſe ſoumit que difficilement à la franchiſe & à la grande pureté avec leſquelles on l'obligea à deſſiner à l'encre de la Chine; ce qui lui ôtoit les moyens de retoucher ſon ouvrage.

Il paſſa deux ans à s'exercer ainſi la main; après quoi il commença à peindre à l'huile. Son père, qui s'apperçut du grand talent que promettoit le jeune Mengs, chercha ſur-tout à lui inculquer de bons principes, & lui fit, pour cet effet, reprendre le deſſin avec plus de ſoin & d'attention que jamais. Il lui enſeigna en même tems la chymie, dans laquelle il étoit fort verſé, ainſi qu'à peindre en émail. Ces études n'interrompirent cependant

point celle du deſſin, & il ne ſe paſſoit point de jour qu'il ne traçât le contour de deux figures au moins, ſoit de Raphaël ou de Carache; enfin, pour ne point perdre un ſeul inſtant de la journée, il l'appliqua à la perſpective & aux principales parties de l'anatomie; mais comme il ne trouva point à Dreſde, où il étoit alors, l'occaſion d'étudier cette dernière ſcience ſur le corps humain, il fut obligé d'avoir recours aux livres & aux ſquelettes.

Après quoi il commença à deſſiner les figures antiques par parties, de la même grandeur que les originaux, comme ſon père les avoit apportées de Rome; & le ſoir il copioit, à la lumière, ces mêmes figures d'après de petits modèles. De cette manière, il mettoit en pratique ce qu'il avoit appris de la perſpective & de l'anatomie, en remarquant les raccourcis & les diminutions des membres, ainſi que les différentes formes des muſcles en action. Il s'inſtruiſit auſſi des effets de la lumière, de ſa dégradation, des ombres & des reflets; parties de la peinture dont on ſe pénètre infiniment mieux par le moyen d'une lumière artificielle, que par celle du ſoleil. En ſuivant cette méthode, & en répétant ces mêmes opérations pendant le jour, il parvint à bien connoître la force du clair-obſcur. Ces études conduiſirent le jeune Mengs à l'âge de douze ans.

Son père, qui s'apperçut alors que ſon élève commençoit à étudier avec réflexion, & qu'il étoit tems de le former dans la partie de l'art dont il eſt impoſſible de ſe pénetrer hors de l'Italie, ſavoir, le bon goût, réſolut de le conduire à Rome; ce qu'il exécuta en effet en

1741. Le jeune Mengs fut ravi d'admiration à la vue des chefs-d'œuvre qu'on trouve dans cette capitale. Il voulut d'abord tout imiter ; mais il en fut empêché par son père, qui lui fit étudier les plus parfaits modèles de l'art, tels que le Laocoon, le Torse du Belvedere, les ouvrages de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Après lui avoir fait dessiner toutes ces choses sous leurs différens aspects, il l'introduisit dans les loges de Raphaël, dont il lui fit copier les plus belles têtes & quelques figures drapées, pour lui faire prendre le goût du jet des draperies & de leurs plis, dans lequel Raphaël étoit un si grand maître.

Le père de M. Mengs, qui étoit peintre d'Auguste III, roi de Pologne, desirant de faire connoître à cette cour le talent de son fils, lui fit copier en miniature deux tableaux de Raphaël, qui étoient au noviciat & à la maison professe des Jésuites ; & comme il vouloit en même tems envoyer à sa majesté Polonoise un tableau en émail, assez grand pour cette espèce de peinture, il ordonna à son fils d'en faire un dessin de son invention, qu'il ébaucha ensuite lui-même, & qu'il donna à finir au jeune Mengs. Il en résulta l'ouvrage le plus parfait qu'on connoisse en ce genre ; car Ismaël étoit le meilleur peintre en émail qui ait existé jusqu'à présent, & ses ouvrages sont d'un prix inestimable, tant pour la beauté du coloris, que pour la manière dont ils sont exécutés. Le seul défaut qu'on puisse lui reprocher, & qu'il connoissoit lui-même, c'est d'avoir péché par le dessin ; voilà sans doute aussi la raison pourquoi il stimula tant son fils à bien s'appliquer à cette partie.

Jusqu'ici nous avons suivi Ismaël dans l'éducation qu'il a donnée à son fils, & qui a si puissamment contribuée à son progrès dans l'art, ainsi qu'à sa conduite dans la vie. Nous allons maintenant donner une idée de son caractère. Jamais il n'y eut d'homme plus dur pour ses enfans, de qui il exigeoit le travail le plus laborieux & le plus suivi, sans leur accorder un seul instant de relâche ou de récréation. Ils étoient déjà fort grands, sans qu'ils eussent parlé ou communiqué avec qui que ce fût, si ce n'est avec les domestiques de la maison; de sorte que les personnes qui fréquentoient journellement M. Mengs, ignoroient qu'il eût des enfans. Cependant son goût pour la musique amollit un peu la dureté de son caractère, & l'engagea à admettre chez lui un ami, M. Annibale, qui fit connoître le mérite du jeune Mengs au roi de Pologne, comme nous le verrons dans la suite. Quand il sortoit de chez lui, il renfermoit ses enfans dans une chambre, & à son retour il examinoit rigoureusement s'ils avoient rempli la tâche qu'il leur avoit imposée. Ses corrections annoncoient plutôt un maître sévère qu'un père attentif; en un mot, Ismaël étoit le tyran de sa famille. A Rome, il tint la même conduite. Le matin, il conduisoit son fils au Vatican, & lui indiquoit ce qu'il devoit faire dans la journée; après quoi il le quittoit, en ne lui laissant, pour toute nourriture, que du pain & une bouteille d'eau. Le soir, il alloit le chercher pour le ramener chez lui, où il se faisoit rendre compte de ses travaux: on peut croire que cet examen se faisoit d'une manière assez rigide.

Cette méthode d'étudier rendit le jeune Mengs si réfléchi

&

& ſi attentif, qu'il pouvoit faire l'hiſtoire de toutes les penſées de Raphaël; & j'ai quelquefois joui du plaiſir de lui entendre expliquer, devant les peintures des loges du Vatican, les raiſons & les cauſes qui doivent avoir déterminé Raphaël dans leur exécution. Il démontroit, par la manière dont une partie de ces tableaux eſt peinte, que c'étoit par ceux-là que Raphaël avoit commencé ſes travaux, parce qu'ils ſont dans ſa première manière. Dans les tableaux ſuivans, exécutés dans un autre ſtyle, il nous indiquoit les réflexions que ce grand maître avoit dû faire pour ſe réſoudre à ce changement. Il nous en faiſoit remarquer juſqu'aux corrections & aux repentirs, dont il tiroit des concluſions ſi évidentes, qu'après avoir vu ces chefs-d'œuvre de Raphaël, on avoit l'hiſtoire complette de toutes les idées qui avoient paſſé par la tête de cet admirable artiſte, en les compoſant. M. Mengs employoit, dans cette explication, des obſervations ſi juſtes & des preuves ſi péremptoires, expoſées avec un raiſonnement ſi clair & ſi conſéquent, qu'on étoit obligé de s'y rendre comme à une démonſtration de géométrie.

Après un ſéjour de trois ans à Rome, M. Mengs retourna à Dreſde, où il s'appliqua à peindre au paſtel : il y fit ſon propre portrait de deux manières différentes, & celui de M. Annibale, qui le préſenta au roi. Sa majeſté ne pouvant croire qu'un ſi jeune artiſte put exécuter d'auſſi belles choſes, ordonna à M. Mengs de faire, en préſence d'une élève de la célèbre Roſalba Cariera, le portrait du mari de cette dame; ce qu'il exécuta avec un ſi grand ſuccès, que le roi en demeura étonné, & voulut ſur-le-champ avoir ſon propre portrait de la main

de M. Mengs. Il fut encore si heureux dans la ressemblance avec laquelle il rendit l'air de bonté & de noblesse qui caractérisoient sa majesté Polonoise, que ce monarque lui accorda dès ce moment sa protection & ses bontés, qu'il lui a conservées jusqu'à la fin de sa vie.

Cette même année 1745, la guerre étant survenue, le roi se retira en Pologne; mais de retour à Dresde, après que la paix eut été faite, il voulut avoir les portraits de toute la famille de M. Mengs, & demanda que le jeune Antoine fit celui de son père, & que sa sœur aînée, laquelle peignoit aussi fort bien, exécutât celui de son frère. Tous ces portraits sont dans le cabinet des pastels du roi. C'est à cette époque que le jeune Mengs fut nommé peintre de sa majesté, avec six cents dallers d'appointement, & un logement, sans autre obligation que celle de peindre de préférence les ouvrages que le roi lui demanderoit, & dont on devoit lui payer le prix qu'il y mettroit lui-même.

Il n'accepta cependant ces propositions qu'à condition qu'il lui seroit permis de retourner à Rome; demande qui parut beaucoup révolter M. le comte de Bruhl, ministre tout-puissant auprès du roi; mais sa majesté, loin d'en montrer du mécontentement, lui accorda cette permission avec toute la bonté possible.

De retour à Rome avec son père & deux de ses sœurs, M. Mengs prit un logement près du Vatican, afin d'être plus à portée d'y aller étudier les antiques, consacrant le reste de son tems à fréquenter les académies, & à prendre des leçons d'anatomie à l'hôpital du Saint-Esprit. Il fit aussi, dans ce même tems, quelques tableaux en

miniature pour plaire à son père. Quatre ans furent consacrés à cette étude, après quoi il s'adonna à la composition. Un tableau de Sainte-Famille reçut de grands éloges, & attira chez lui les principaux connoisseurs de Rome, où l'on chercha dès-lors à le fixer, en lui promettant d'en obtenir la permission du roi de Pologne. Cette offre ne put manquer de faire plaisir à M. Mengs, par l'idée qu'elle lui présentoit de pouvoir continuer ses études, en voyant tous les jours les merveilles de l'art que renferme Rome; mais son père crut qu'il étoit plus avantageux de retourner en Saxe, ce qu'ils effectuèrent peu de tems après. Avant de partir, le jeune Mengs épousa une demoiselle aussi belle qu'honnête, appellée Marguerite Guazzi, dont il avoit fait la connoissance en cherchant un modèle pour la tête de la Vierge du tableau de Sainte-Famille dont nous venons de parler.

La famille de M. Mengs étant ainsi augmentée, elle partit de Rome à la fin de 1749, & arriva à Dresde vers Noël. La rigueur du climat & plusieurs chagrins domestiques jetèrent notre artiste dans une grande mélancolie. Son père, par un dernier acte de despotisme, se rendit maître de tout ce que gagnoit son fils, aussi long-tems que celui-ci resta dans sa maison, & le mit ensuite à la porte, sans meubles & sans argent. Quelques amis, & entr'autres l'obligeant M. Annibale, lui prêtèrent des secours. Le roi & le prince Electoral son fils, tâchèrent de consoler M. Mengs, en lui faisant donner un logement commode & une voiture. M. Mengs demanda alors le titre de premier peintre de la cour, que sa majesté lui accorda gracieusement, à la place de M. Silvestre, qui,

dans ce tems-là, se retira à Paris, avec une augmentation de pension, sans qu'on lui imposât aucune obligation. Depuis cette époque, le roi & la famille royale ne cessèrent de combler M. Mengs de bienfaits & d'honneurs : aussi puis-je attester, comme une preuve de la bonté de son caractère, qu'il ne s'offroit point d'occasion (& il s'en présenta plusieurs) de parler de la cour de Saxe, sans qu'il parût pénétré de la plus vive reconnoissance.

Le roi Auguste III, ayant fait ajouter à son palais de Dresde une belle église, qui fut consacrée en 1751, sa majesté voulut que M. Mengs se chargeât de peindre le tableau du grand autel, & ceux des deux autels collatéraux.

Il peignit les deux derniers à Dresde, mais demanda pour faire l'autre, la permission d'aller à Rome, afin d'y rétablir en même tems sa santé, laquelle avoit beaucoup souffert en Saxe; en donnant à entendre qu'il pourroit porter son ouvrage à un plus haut degré de perfection dans la capitale des beaux-arts. Le roi qui n'ignoroit pas l'influence du climat sur les talens & les avantages que l'Italie offre pour leurs productions, se rendit avec bonté au desir de M. Mengs.

Ce fut au printems de l'année 1752 que M. Mengs revint à Rome avec sa femme & une fille née en Saxe, laquelle est mariée avec Don Emanuel Carmona, célèbre graveur à Madrid. Le séjour de Rome rétablit promptement la santé de M. Mengs; & la satisfaction de se revoir au centre des arts, lui donna une nouvelle énergie & un amour inexprimable pour le travail. Le

premier ouvrage dont il s'occupa, fut une copie du grand tableau de Raphaël, appellé l'Ecole d'Athènes, qui lui avoit été demandée par milord Northumberland. Il n'accepta cette réquiſition que parce qu'elle lui fourniſſoit l'occaſion d'étudier de nouveau cet artiſte extraordinaire; & en effet, il a avoué pluſieurs fois depuis, que juſqu'alors il n'avoit connu qu'imparfaitement tout le talent de Raphaël.

Après avoir achevé cette copie, il mit la main au grand tableau de Dreſde avec un zèle & une ardeur ſans exemple; mais lorſque cet ouvrage ſe trouvoit à-peu-près achevé, la guerre ſe déclara entre l'Impératrice Reine & le roi de Pruſſe; ce qui occaſionna une invaſion en Saxe, & la fuite du roi hors de ſes états; de ſorte que les appointemens de M. Mengs furent ſuſpendus. Notre artiſte ſe trouva réduit, par ces malheurs, au beſoin le plus urgent, & fut obligé, pour ſoutenir ſa famille qui augmentoit chaque année, d'accepter les ouvrages que différens particuliers lui demandoient. Il vit alors qu'il étoit néceſſaire de ſe produire avantageuſement par quelque grand ouvrage public, & profita pour cela de la propoſition que lui firent les Pères Auguſtins, de peindre un plafond à freſque pour leur égliſe de Saint-Euſèbe; ce qu'il accepta, malgré la modicité du prix de deux cents écus qu'on lui en offrit, par le deſir qu'il avoit de ſe faire connoître, & de s'exercer dans un genre de peinture qu'aucun artiſte ne cultivoit à Rome, depuis que Corrado Giaquinto étoit parti pour Madrid. Cet ouvrage mérita à M. Mengs un éloge général; l'on crut même qu'il étoit impoſſible de produire à freſque des

teintes aussi belles ; & quoique la composition n'en fût pas dans le goût des maîtres de la dernière ècole, la critique ne put cependant pas y trouver des défauts essentiels ; de manière que ce tableau devint plus célèbre que M. Mengs n'avoit osé s'en flatter lui-même.

Lorsque cet artiste partit de Dresde, le roi lui ordonna de se rendre à Naples, pour y faire les portraits de toute la famille royale, en lui recommandant de n'accepter aucun présent pour ce travail. Cet ordre pouvoit être observé aussi long-tems que M. Mengs étoit assuré de recevoir les appointemens de la cour de Saxe ; mais la guerre en ayant suspendu le paiement, sans espoir de voir les affaires rétablies de si-tôt, il fallut bien changer d'idée sur ce sujet. Sur la demande que fit donc M. le Duc de Cerisano, ministre de la cour de Naples à Rome, du prix de ces portraits, M. Mengs lui en remit une note sur le pied qu'on payoit ses ouvrages en Saxe, en déclarant, en même tems, qu'il avoit ordre du roi de Pologne de ne rien accepter. On lui donna pour réponse que la reine de Naples en avoit trouvé le prix trop exorbitant, & qu'il n'étoit pas nécessaire qu'il s'occupât de ces portraits. C'est là, entr'autres, un des moyens que l'envie des artistes courtisans mit en œuvre contre M. Mengs, à qui son caractère honnête & droit ne permettoit pas de se garantir de pareilles bassesses. Voici un autre trait à-peu-près semblable. Le roi de Naples ayant chargé M. Mengs de faire un tableau pour la chapelle de Caserte, en lui faisant remettre, en même tems, trois cents séquins d'avance pour la moitié du prix de cet ouvrage. Notre artiste reçut, peu de jours après, une lettre du premier

architecte de ſa majeſté, qui lui marquoit de ne faire ce tableau que quand bon lui ſembleroit, parce qu'il n'en devoit plus être queſtion de quelques années Cependant M. le comte de Lagnaſco, miniſtre de Pologne à Rome, étant allé à Naples, peu de tems après, dit à M. Mengs, que la reine paroiſſoit fort étonnée de ce qu'après lui avoir accordé ce qu'il avoit demandé pour les portraits de la famille royale, il négligeoit de les faire, de même que le tableau pour la chapelle de Caſerte, dont on avoit été obligé de charger un autre peintre. Ces exemples ſuffirent à M. Mengs pour lui faire connoître les ſourdes menées de l'envie, & combien on abuſe facilement de l'autorité la plus reſpectable.

Afin de prouver la fauſſeté de cette calomnie, M. Mengs termina promptement ſon tableau, qu'il alla préſenter lui-même au roi de Naples, au moment que ſa majeſté étoit prête à partir pour l'Eſpagne, dont elle alloit occuper le trône, vacant par la mort de ſon frère, Ferdinand VI. Sa majeſté reçut gracieuſement notre artiſte, qu'elle chargea de faire le portrait de ſon fils, à qui elle laiſſoit le royaume de Naples.

De retour à Rome, M. Mengs commença par peindre le plafond de la *villa* du cardinal Alexandre Albani, où il repréſenta Apollon, Mnemoſyne & les Muſes. Il mit à profit, dans cet ouvrage, les obſervations que lui avoient fournies les peintures d'Herculanum du cabinet de Portici. Il fit ce plafond comme ſi c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces ſortes d'ouvrages avec le point de vue *de bas en haut*, ainſi que c'eſt l'uſage des modernes, à cauſe

qu'il n'est pas possible d'éviter de cette manière les raccourcis désagréables qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. Cependant, pour ne point heurter absolument de front la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, sur chacun desquels il n'y a qu'une seule figure, représentée en raccourci, dans le goût des artistes modernes. Dans ce même tems il s'occupa de plusieurs tableaux à l'huile pour des particuliers; savoir, une Cléopatre aux pieds de César; une Vierge avec l'Enfant; saint Jean-Baptiste & saint Joseph; trois autres en demi-figures pour l'Angleterre, & une Madeleine en pieds pour le prince de San Gervasio, à Naples.

C'est en s'occupant ainsi que M. Mengs pensoit à se fixer pour toujours à Rome, lorsque Charles III, qui, en le voyant un seul instant à Naples, avoit pénétré tout le mérite de cet artiste, le fit inviter par Don Emanuël de Roda, qui, dans ce tems-là, étoit son ministre à Rome, de passer à son service en Espagne, avec deux mille pistoles d'or * d'appointemens, un logement & une voiture, outre le prix de ses ouvrages qui lui seroient payés à part; & dans le cas qu'il acceptât cette proposition, on lui indiquoit l'occasion d'un vaisseau de guerre, qui de Naples alloit retourner en Espagne. M. Mengs s'y embarqua en effet avec sa famille, & arriva heureusement à Alicante, le 7 octobre 1761.

A son arrivée à Madrid, le roi l'accueillit si gracieusement, que M. Mengs en fut lui-même surpris; bonté

* Quarante mille livres, argent de France.

que

que sa majesté lui a toujours continuée depuis, malgré les trames de l'envie & les bizarreries de M. Mengs même. Le roi avoit alors à son service Corrado Giaquinto, le meilleur peintre à fresque de l'école Napolitaine, & Jean-Baptiste Tiepolo, le premier artiste en ce genre de l'école de Venise; mais malgré les obstacles que lui offrirent ces deux compétiteurs, M. Mengs n'eut pas plutôt fait paroître son premier ouvrage qu'on reconnut son talent supérieur, quoique sa manière fût bien différente de celle des autres artistes. L'envie elle-même fut obligée de lui donner des éloges simulés, afin de pouvoir préparer avec plus de sûreté le poison qu'elle lui destinoit en secret.

Le nombre des ouvrages que M. Mengs a exécutés en Espagne est incroyable, si l'on considère le peu de tems qu'il a resté à Madrid, & la foible santé dont il jouissoit. J'en donnerai une notice à la suite de ces Mémoires, en me bornant ici à en citer les principaux. Il commença d'abord par peindre le plafond de la chambre du roi, où il représenta l'Assemblée des dieux. Cet ouvrage offre l'expression la plus sublime, l'harmonie la plus pure, & les teintes les plus suaves qu'aucun peintre ait jamais produites à fresque. Les amateurs ignorans, dans le tems même qu'ils étoient obligés d'admirer ce chef-d'œuvre, osèrent avancer que la composition en est froide & sans vie, & cela parce qu'ils jugeoient par les yeux seuls, sans faire usage de leur esprit. Cette tranquillité & ce caractère divin des figures, qui cachent tous les besoins & toutes les imperfections de l'humanité, ne devoient, sans doute, faire aucune impression sur l'ame de ceux qui étoient accoutumés aux compositions remuantes &

confuses de Jordans *, & aux figures ſtrapaſſées de Corrado.

Dans l'appartement de la reine mère, qu'occupe aujourd'hui l'infante Joſéphine, M. Mengs a peint l'Aurore d'un ſtyle auſſi beau que celui dont nous venons de parler ; & l'on diroit que les Graces, pour récompenſer l'artiſte de les avoir repréſentées ſi belles dans le plafond de la chambre du roi, ont conduit ſon pinceau dans l'exécution de cette figure de l'amante de Tithon. Sur les quatre pans, il a peint les quatre ſaiſons, avec des allégories ſi belles, que l'imagination ne peut rien concevoir qui aille au-delà. Il y a de lui dans l'appartement de la princeſſe quatre tableaux, qui ſont les quatre parties du jour, où l'on retrouve cette beauté & cette grace qui caractériſent tous ſes ouvrages. Le tableau d'autel à freſque, de la chapelle particulière du roi, qui eſt une Sainte Famille, fut achevé en huit jours ; ce qui nous prouve le grand talent de M. Mengs ; puiſqu'en peignant cet ouvrage avec toute la preſteſſe de Jordans, il a ſu y mettre toute la beauté & toute la correction de Raphaël.

Dans ce même tems, M. Mengs peignit quelques tableaux à l'huile pour le roi & pour la famille royale ; & ſa majeſté, dont le goût pour les arts ne pouvoit être raſſaſié, lui fit faire tous les tableaux de ſa chambre à coucher, juſqu'aux deſſus de porte même. Je ne parlerai

---

* Il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & diſciple de Ribiera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & diſciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

ici que d'une Descente de croix, comme étant l'ouvrage le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu. Tous les peintres en général se sont distingués dans une partie de l'art qui caractérise leurs productions. Apelle s'est fait connoître par la grace, Aristide & Raphaël par l'expression, le Titien par le coloris, &c.; mais il n'étoit réservé qu'à M. Mengs seul d'embrasser à-la-fois le genre gracieux, l'expressif, le naturel, l'altéré même, & de les manier tous avec cet esprit philosophique, qui y met le sceau de l'immortalité. En voyant ses ouvrages du genre gracieux, on a de la peine à croire que c'est le même pinceau dont est sorti cette Descente de croix. Tout y respire la douleur & la tristesse. Le ton général de ce tableau peut être comparé au mode Dorien de la musique & de l'architecture. Chaque figure a le degré de tristesse qui convient à son caractère. Le corps du Christ nous présente tous les signes d'une mort douloureuse; mais on y distingue cependant encore toutes les formes de la beauté & d'une nature divine. Il ne l'a point défiguré par des plaies ou par du sang, ainsi que l'ont fait plusieurs peintres célèbres, qui se sont étudiés, pour ainsi dire, à tourmenter un cadavre, & à le rendre un sujet d'horreur; artistes ineptes, qui n'ont travaillé que pour satisfaire les yeux des amateurs aussi peu instruits qu'eux-mêmes. M. Mengs, qui avoit un esprit philosophique, n'a travaillé non plus que pour les philosophes. La Vierge qui est débout, les yeux fixés vers le ciel, semble offrir en sacrifice, au Père céleste, la plus grande douleur à laquelle l'humanité puisse être soumise. L'attitude extatique & immobile, avec les bras tombant le long du corps, les muscles

du viſage ſans mouvement, enfin, le voile bleu avec la robe blanchâtre qui ſont en contraſte avec la pâleur de ſa belle face, tout concourt dans cette figure à former une ſi forte expreſſion, qu'il eſt impoſſible de la voir ſans en être ému. La triſteſſe de la Madeleine eſt plus humaine; elle eſt toute occupée du corps du Chriſt. Un torrent de larmes, qui coule de ſes beaux yeux, fait connoître la ſenſibilité de ſon cœur; tandis que les muſcles gonflés du front de S. Jean, & ſes prunelles teintes de ſang au lieu d'être humides de pleurs, donnent l'idée de toute la force de l'émotion d'un jeune homme robuſte, dont les yeux ſe refuſent aux larmes. Un homme du peuple, qui tient un vaſe avec des aromates, exprime merveilleuſement le regard & l'attitude ſtupides d'une compaſſion machinale & ſans intérêt. Quant au ſite où la paſſion a eu lieu, il n'eſt que foiblement indiqué, afin de ne pas diſtraire l'œil de l'action principale; cependant tout y annonce l'horreur de la ſcène où le Sauveur a ſubi la mort. C'eſt avec raiſon qu'on regarde ce tableau comme la production du génie guidé par le jugement; & c'eſt plutôt à cet ouvrage qu'aux tableaux du temple de Junon à Carthage, qui repréſentoient la ruine de Troie, qu'on peut appliquer ces mots: *Sunt lacrymæ rerum, & mentem mortalia tangunt.*

Pendant que M. Mengs étoit ainſi occupé à décorer le palais du roi, il chercha, en même tems, à être utile au public, en formant à Madrid une école des arts. Il propoſa pour cet effet à l'académie de peinture, dont il étoit membre, pluſieurs réglemens conçus ſuivant ſes idées ſublimes. Ces projets furent reçus; mais l'ignorance

& l'envie furent lui tendre des piéges, dont ſon cœur droit & ſans malice ne put le garantir; de ſorte que non-ſeulement il ſe vit fruſtré du plaiſir de faire le bien, mais ſa réputation même fut attaquée. Tirons un voile ſur cette ſcène d'intrigues & de baſſeſſes, &, pour l'honneur de l'humanité, enſeveliſſons-les dans un éternel oubli *.

Ces peines de l'ame, la douleur plus terrible encore de ne recevoir aucune conſolation, jointes à un travail trop laborieux & trop conſtant, ruinèrent entiérement la ſanté de M. Mengs. Au lever de l'aurore il ſe mettoit à peindre à freſque, & continuoit ainſi juſqu'au ſoir, ſans quitter ſa palette, pas même pour dîner. Quand la nuit ſuſpendoit cette activité, il ſe renfermoit chez lui, prenoit un peu de nourriture, & paſſoit ſon tems à deſſiner ou à préparer ſes cartons pour le jour ſuivant. Comme il avoit fait paſſer ſa famille à Rome, il ſe trouva privé de toute compagnie & de tout plaiſir; enfin, il tomba dans un tel maraſme qu'on déſeſpéra de ſon rétabliſſement. Dans cet état, il obtint du roi la permiſſion d'aller à Rome; mais ſes forces ne lui permettant pas de ſupporter les fatigues du voyage, il fut obligé de s'ar-

* Une des contrariétés dont M. Mengs ſe plaignoit avoir ſouffert le plus dans cet établiſſement, c'eſt que le chirurgien, chargé d'enſeigner l'anatomie aux elèves de l'académie, ne s'occupoit que des parties internes du corps humain, ſans jamais vouloir parler ni de l'oſtéologie ni de la miologie, étant ſans doute gagné par les envieux de M. Mengs à lui offrir ce déſagrément. *Note du Traducteur.*

rêter à Monaco, où un habile médecin, & la bonté du climat le remirent bientôt en état de continuer sa route *. Arrivé à Rome, il reprit une nouvelle vigueur, & sa santé fut promptement rétablie. Il commença par y faire un tableau du Christ qui apparoît à la Madeleine, & un autre plus grand, dont le sujet est la Nativité, par lequel il chercha à lutter contre la fameuse Nuit du Correge. C'est à la postérité à juger s'il y a réussi, & si la palme ne doit pas lui être donnée. Le tableau de Descente de croix exprime, comme nous l'avons dit, la douleur la plus sublime; tandis que celui-ci nous offre au contraire la scène la plus riante de la beauté dont les sens & l'esprit puissent jouir.

Ce tableau n'est éclairé par aucune autre lumière que par celle qui part de la tête de l'Enfant divin; cependant tout y est d'une telle clarté, que la vue perce même jusques derrière les figures. Les chairs en sont d'une si grande vérité, que si le Titien eût pu les rendre aussi belles, il ne lui auroit pas été possible d'en faire un meilleur choix & une distribution mieux entendue que l'a fait M. Mengs. La Vierge n'est pas une belle femme de la campagne, comme les choisissoit, pour de pareils sujets, Raphaël, qui n'a jamais donné, à de semblables figures, un caractère au-dessus de la nature humaine. M. Mengs a cherché à imprimer à la Vierge une beauté

* Suivant M. Bianconi, ce fut M. le prince Grimaldi, gouverneur de Monaco, qui donna lui-même à M. Mengs une medecine qui le guérit en peu de jours. *Note du Truducteur.*

héroïque qui tient tout-à-la-fois de la nature divine & de la nature humaine. Il a placé ſon propre portrait parmi le grouppe des bergers. Vers ce même tems, il peignit pour le roi deux petits tableaux, l'un de S. Jean, & l'autre de la Madeleine, qui tous deux ont été gravés par Carmona, ſon gendre.

Le pape Clément XIV lui fit propoſer, à cette époque, de peindre quelque choſe au Vatican : c'étoit ſans doute flatter ſon cœur par l'endroit le plus ſenſible ; car il y avoit long-tems qu'il deſiroit de laiſſer un ſouvenir de ſa mémoire dans ce ſanctuaire des arts. Il accepta donc ſur-le-champ cette propoſition, mais en proteſtant qu'il n'accepteroit aucune récompenſe pour ce travail.

Il entreprit en conſéquence de peindre le cabinet du Muſée du Vatican, deſtiné à recevoir les anciens manuſcrits de papyrus. Le tableau du milieu de la voûte repréſente le Muſée même, dans lequel il a placé l'Hiſtoire, qui écrit ſes mémoires ſur le Tems courbé, en jetant un regard majeſtueux ſur une figure de Janus à double face : allégorie qui ſert à indiquer le paſſé & l'avenir ; de l'autre côté eſt un beau Génie, qui ſemble deſtiné à veiller aux manuſcrits du Muſée. Une Renommée annonce au monde l'établiſſement de ce cabinet, qu'il montre dans le lointain. Sans offrir l'horrible caractère de la ſœur d'Encelade, on reconnoît néanmoins que cette Renommée doit avoir *pedibus celerem & pernicibus alis.* Une compoſition riche, un coloris brillant & ſuave, une expreſſion bien entendue, une grande harmonie & un repos qui attache la vue, rendent, ſans exagérer, ce plafond le plus bel ouvrage à freſque qu'il y ait au

monde. Dans les deſſus de porte il a peint Moïſe & S. Pierre, aſſis l'un & l'autre dans des niches accompagnées de Génies. L'air du premier annonce l'autorité d'un légiſlateur, interprête des volontés de Dieu ; & ſur le viſage du ſecond, on remarque la confiance d'une foi implicite qui ne connoît point le doute. Il exécuta ces deſſus de porte en détrempe, pour ne pas gâter la dorure des ornemens qui étoient déjà en place. Les quatre Génies qui accompagnent les niches ſont d'une beauté idéale ſi ſublime, qu'on ne ſe laſſe point de les voir & de les admirer. Au-deſſus des deux fenêtres, placées l'une vis-à-vis de l'autre, on voit deux jolis Amours jouant avec des oiſeaux qui habitent les lieux où croît le papyrus : l'un de ces oiſeaux eſt l'Ibis, qui ſe tient dans les marais de l'Egypte ; l'autre eſt l'Onocrotale, qui fréquente les marais de Ravène : allégorie qui me ſemble fort belle. Les autres ornemens de ce ſuperbe cabinet, qui ſont auſſi du deſſin de M. Mengs, & qui ont été exécutés ſous ſa direction, font alluſion aux arts de l'Egypte. Les marbres, les bronzes, l'architecture même, tout y offre la même allégorie : il n'y a que le deſſin du pavé qui n'eſt pas de notre artiſte.

Il y avoit environ trois ans que M. Mengs étoit de retour à Rome, lorſqu'il fit cet ouvrage, & ſa ſanté ſe trouvoit alors parfaitement rétablie ; de ſorte qu'il n'avoit plus de prétexte pour s'y arrêter davantage, ſans en rendre compte au roi d'Eſpagne, qui néanmoins continuoit à lui faire payer ſes appointemens comme s'il eut été à Madrid. Il avoit d'ailleurs entrepris les peintures du Muſée ſans en avoir inſtruit ſa majeſté Catholique ; ce

que

que tout autre prince que Charles III n'auroit ſans doute pas permis ; mais la bonté ſans bornes du roi ſe contenta de m'ordonner de ſavoir les raiſons qui pouvoient encore retenir M. Mengs en Italie. J'accuſai la vérité, en excuſant notre artiſte par ſon amour pour Rome, qui eſt le centre des beaux-arts ; par ſa tendreſſe pour ſa famille, dont il n'avoit pas la force de s'arracher ; par ſa paſſion pour la gloire, ſi naturelle à un homme de talent & ſi excuſable d'ailleurs, qui lui avoit inſpiré le deſir de laiſſer après lui quelqu'ouvrage digne d'être mis en parallèle avec ceux de Raphaël. Je ne manquai point non plus de faire ſavoir la délicateſſe qu'il avoit eue, de ne prendre aucune récompenſe des autres ſouverains, par la raiſon qu'il étoit au ſervice du roi d'Eſpagne, en aſſurant, en même tems, ſa majeſté, que j'avois engagé M. Mengs à partir pour Madrid.

Ayant été informé par une voie indirecte des ordres dont j'étois chargé auprès de lui, M. Mengs en fut vivement alarmé, & prit ſur-le-champ la réſolution de retourner en Eſpagne, ſans même achever les peintures du Muſée ; mais avant de partir pour Madrid, il alla néanmoins à Naples, pour y faire les portraits du roi & de la reine, ainſi qu'il l'avoit promis à ſa majeſté Catholique : cependant il n'acheva point ces portraits, comme il l'avoit réſolu en partant de Rome, & il quitta Naples, où il avoit paſſé tout l'hiver, après n'en avoir peint que les têtes. De retour à Rome, il ne put réſiſter au plaiſir d'achever ce qui reſtoit à faire au cabinet des manuſcrits. Ce fut auſſi dans ce même tems

qu'il peignit le tableau de S. Pierre, dont nous avons parlé plus haut.

Il quitta enfin Rome pour retourner en Espagne avec toute sa famille, à l'exception de sa cinquième fille qu'il laissa dans un couvent, sous la garde du célèbre peintre Marron, son beau-frère. En passant, quatre mois après, par Florence, pour me rendre à Parme, j'y trouvai M. Mengs, qui ne pouvoit se déterminer à continuer son voyage; & à mon retour, deux mois après, il y étoit encore, toujours retenu par son irrésolution. Pendant le peu de tems que je restai à Florence, il peignit mon portrait, dont son amitié pour moi lui fit faire un chef-d'œuvre de l'art. Cinq mois après mon retour à Rome, je fus de nouveau obligé de repasser par Florence; & c'est à cette époque que je parvins enfin à déterminer M. Mengs à se rendre en Espagne. Il avoit fait deux tableaux à Florence: l'un pour le Grand-Duc, & l'autre pour la Grande-Duchesse. Le premier représente la Vierge avec l'Enfant Jesus, S. Jean-Baptiste, & deux anges, d'un peu plus que demi-figures. La beauté de ce tableau est faite pour charmer l'esprit de tous les vrais connoisseurs, & même de ceux qui ne le sont pas. Tout y est idéal; car la nature n'offre certainement pas d'objets aussi beaux: le second tableau est S. Joseph, averti en songe de fuir en Egypte. Il n'est pas possible de mieux rendre les effets du sommeil; cependant on voit que l'esprit du saint est agité par les pensées qui l'occupent. Avant de quitter Florence, M. Mengs finit le portrait du cardinal Zelada, qu'il avoit commencé à Rome; il y fit aussi quelques autres petits ouvrages.

Pendant le tems que M. Mengs paſſa à Rome, lors de ce dernier voyage, il s'appliqua à ſe former une manière *, ou plutôt à perfectionner celle qu'il avoit déjà. Ceux qui voudront prendre la peine de comparer ſes ouvrages antérieurs avec ceux qu'il a faits depuis cette époque, en reconnoîtront facilement la différence. Une étude plus ſuivie & plus approfondie des antiques, & particuliérement des peintures d'Herculanum, lui fit connoître la véritable ſource du beau, & la route que les Grecs avoient parcourue pour y parvenir. Malgré la correction du deſſin, la fraîcheur du coloris, & les idées poétiques de la compoſition des ouvrages de ſon premier tems, on y remarque facilement l'étude & la lime; mais dans ceux de ſa dernière manière, tout eſt facilité & grace, & l'on diroit qu'ils ont été produits par un ſimple acte de la volonté, ou par cette force occulte avec laquelle opère la nature. Son clair-obſcur y eſt de la plus grande force, & les effets de la réflexion de la lumière & de la perſpective aérienne, y produiſent une illuſion qu'on ne trouve point dans les ouvrages des autres peintres.

* *Manière*, en peinture, ſe prend en bonne & en mauvaiſe part. Dans le ſens favorable, *avoir une manière*, c'eſt avoir un ſtyle particulier : voilà pourquoi, par exemple, on dit que Raphaël a eu trois manières. Dans l'autre ſens, ce mot ſignifie la coutume vicieuſe des mauvais peintres, de ſe copier eux-mêmes, en s'éloignant de la nature & du vrai; de ſorte que toutes leurs productions ſe reſſemblent; mais le plus grand vice d'un peintre, c'eſt d'être *maniéré*, tels que l'étoient Jordans, Solimène, Corrado & toute ſon école.

C'eſt dans ce ſtyle qu'il peignit le grand ſallon à manger du roi à Madrid, ouvrage qui ſeul ſuffiroit pour faire la réputation de pluſieurs peintres. Au-deſſus de la table de ſa majeſté, il a repréſenté l'Apothéoſe de Trajan, né en Eſpagne, qui, comme on ſait, a été un des meilleurs princes qui aient occupé le trône des Céſars ; & en face, de l'autre côté, il a peint l'auguſte émule de Trajan, qui règne aujourd'hui en Eſpagne. Sur le devant, on voit le temple de la gloire, où conduiſent toutes les vertus qui enrichiſſent cette compoſition. Nous parlerons plus au long de ce tableau, ainſi que de tous les autres que M. Mengs a laiſſés en Eſpagne, dans la notice que nous joignons à la ſuite de ces Mémoires.

Dans ce même tems, il peignit auſſi le plafond du théâtre particulier des princes à Aranjuez, où il a repréſenté le Tems qui enlève le Plaiſir, dont la tête eſt ceinte d'une couronne, de laquelle tombent quelques fleurs. Cette figure du Plaiſir eſt une des plus agréables que M. Mengs ait compoſées ; & ſon expreſſion, qui dépeint les ravages du Tems, nous apprend à le mettre à profit. Le reſte du plafond eſt orné de cariatides en camayeu, qui ſont un monument où l'on pourra s'inſtruire du deſſin de ce grand artiſte.

Il ſemble, pour ainſi dire, impoſſible que M. Mengs ait pu faire toutes les choſes qu'il a exécutées à Madrid, pendant le court eſpace de tems qu'il y a reſté dans ce dernier voyage. On n'en ſera néanmoins plus étonné, ſi l'on conſidère l'application de cet homme extraordinaire, qui a paſſé toute ſa vie à peindre & à étudier, ſans ſe laiſſer diſtraire par aucun autre objet.

Mais ce trop grand travail nuisit à sa santé, ce qui engagea le roi à lui permettre de retourner à Rome, le centre de ses desirs. Sa majesté Catholique le traita même avec cette générosité qui lui est propre, en le laissant jouir de trois mille écus d'appointemens, avec mille autres écus pour être répartis, en forme de pensions, pour servir de dot à ses filles.

Voilà donc M. Mengs de nouveau à Rome, au sein de sa famille, avec une réputation célèbre dans toutes les parties du monde, & dans une situation à ne devoir plus s'inquiéter de son existence, ou à y pourvoir par un travail forcé; de sorte qu'on auroit lieu de croire qu'il ne manquoit plus rien à son bonheur & à sa tranquillité: cependant il étoit bien éloigné d'être heureux. Peu de tems après son arrivée, il perdit sa femme qu'il adoroit, & avec raison; car elle étoit un exemple d'honnêteté, de vertu & de complaisance pour son mari. Dès ce moment son caractère changea à tel point, qu'il devint le tourment de lui-même, & de tous ceux qui étoient obligés de vivre avec lui. Ses anciens maux l'affligèrent de nouveau, & en firent même naître d'autres. Le froid, dont l'impression lui fut toujours contraire, & dont l'intensité fut fort grande cet hiver à Rome, lui fit adopter un genre de vie très-préjudiciable à sa santé. Il se renferma, pour travailler, dans un appartement bien clos, avec du feu dans toutes les cheminées, outre des poëles & des brasiers ardens qu'il y fit établir. Cette chaleur excessive y raréfia extrêmement l'air, & le rendit sec au point de ne plus être propre à la respiration. Ses poumons perdirent leur élasticité, & reçurent les émanations corrosives

d'une grande quantité de couleurs minérales, décomposées par la chaleur, & circulant sans cesse dans l'air ambient de l'appartement. Je me suis vu plus d'une fois contraint de me priver de sa compagnie, faute de pouvoir résister à cette atmosphère empestiférée. La peinture à fresque lui étoit bien plus nuisible encore; car, pour l'exécuter, il se mettoit sur l'échafaudage dans une position forcée, contre le plafond, où il respiroit les émanations nuisibles du ciment & des couleurs minérales dont on se sert pour ce genre de travail. Sa lymphe s'épaissit, de manière que le sang n'en recevoit plus de nourriture. Ses muscles & ses vaisseaux perdirent leur élasticité; sa voix s'éteignit, pour ainsi dire, totalement; une toux sèche le tourmentoit sans cesse; enfin, il paroissoit ne plus avoir qu'un souffle de vie. Les médecins qui ne savoient quel nom donner à sa maladie, le déclarèrent étique.

Malgré le triste état de sa santé, & la déperdition continuelle de ses forces, il n'interrompit pas un seul jour ses travaux. Il acheva un tableau de Persée & d'Andromède qu'il avoit commencé l'année précédente, & dans lequel il déploya le caractère héroïque des Grecs; caractère qui ne peut pas être goûté par ceux qui n'ont aucune idée de la beauté idéale. Cet ouvrage destiné pour l'Angleterre, fut pris par un armateur François, & l'on ne sait ce qu'il est devenu *. Pendant les derniers instans

---

* Ce tableau, qui se trouvoit sur le bâtiment Anglois le *Westmoreland* (pris, en 1778, par un armateur François, & vendu

de sa vie, il fit au crayon le carton d'une Descente de croix dont la composition est différente de celle qui est dans l'appartement du roi d'Espagne; & malgré la répétition du même sujet, il sut en varier l'ensemble, ainsi que l'expression d'une manière si étonnante, qu'il est impossible d'en donner une idée. Socrate n'a pas décrit avec autant de justesse, de vérité, de chaleur & de dignité, les passions de l'ame, que M. Mengs a su les exprimer avec deux différentes couleurs seulement; & tandis que je suis occupé à écrire ces Mémoires, Rome entière admire ce prodige de l'art, dont M. le marquis Rinnuccini, de Florence, qui en a fait offrir mille écus, est actuellement possesseur.

Avant de faire son dernier voyage d'Espagne, M. Mengs avoit été chargé de peindre, pour la basilique de S. Pierre, un tableau de la Chûte de Simon le magicien. L'entreprise étoit devenue dangereuse, par la disgrace qu'avoit essuyée un autre peintre qui vit encore, dont l'ouvrage fut rejeté. Lorsque M. Mengs fut de retour à Rome, il songea à faire ce tableau, malgré les dégoûts qu'il avoit éprouvés par l'ignorante pétulance de celui qui étoit chargé des affaires de cette église. Il en changea néanmoins le sujet, & prit celui où J. C. remet les clefs à S. Pierre; choix d'autant plus sage, que c'est là sans doute la plus importante époque de la vie de ce saint,

---

depuis à Cadix), fut apporté à Versailles, & a été envoyé à sa majesté l'impératrice de Russie, qui l'avoit fait demander. *Note du Traducteur.*

& en commémoration de laquelle ce temple a été bâti, sans qu'il y ait un seul tableau qui le représente. Plusieurs artistes ont peint ce sujet, & tous y ont traité l'allégorie des paroles du Christ d'une manière matérielle, en chargeant ses mains d'énormes clefs. M. Mengs, toujours ingénieux & sublime dans ses idées, a représenté l'Homme-Dieu, qui d'une main confirme à S. Pierre le pouvoir qui lui a été donné, comme chef de l'église, & qui, de l'autre main, qu'il tient élevée, lui montre le Père éternel, qui, placé dans une gloire, ordonne aux anges de porter au saint les clefs, qui ne sont point ici le sujet principal; tandis que, dans le même tems, il semble tracer sur une table de marbre, soutenue par d'autres anges, ces paroles : « Ce que vous lierez sur la terre, » &c. » La beauté de l'expression du Père céleste est digne du Créateur de toutes choses. La figure du Christ est pleine de bonté & d'amour, & celle de S. Pierre nous fait voir la foi la plus vive & la plus implicite. Les apôtres ont le caractère qui convient à leur âge & à leur situation actuelle. L'intelligence de la composition, le repos de la vue, la propriété des draperies, la beauté de leurs plis, le contraste admirable qui règne dans la gravité des personnages, & les belles formes des anges, qui, d'un vol léger, paroissent fendre l'air, prouvent bien que M. Mengs avoit intention que ce tableau pût disputer le prix avec les autres merveilles de l'art que renferme ce temple; mais il n'a laissé de tout ceci qu'une ébauche assez terminée en clair-obscur, haute de cinq palmes, qui peut-être n'a pas été reçue par les directeurs de la fabrique de cette église, & qui aura passé dans quelques mains

mains profanes, à cause que la composition n'en est pas dans la manière ordinaire de traiter ce sujet.

Passons maintenant au dernier ouvrage de M. Mengs, dans lequel il a déposé le reste de son savoir, & s'est, pour ainsi dire, surpassé lui-même. Le roi d'Espagne lui avoit demandé trois grands tableaux pour la nouvelle chapelle d'Aranjuez. M. Mengs commença par le principal, qui devoit représenter l'Annonciation. Après qu'il eut passé deux mois à le méditer & à le dessiner, je me rendis un matin chez lui, avec M. Hewetson, habile sculpteur, qui, dans ce tems-là, modeloit mon portrait, sous la direction de M. Mengs. Nous le trouvâmes qu'il s'amusoit à siffler & à chanter. Lui en ayant demandé la raison, il nous répondit qu'il répétoit une sonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire le tableau de l'Annonciation dans un style pareil à celui de la musique de ce fameux compositeur. Les peintres modernes riront sans doute de l'idée de faire des tableaux par le moyen d'une sonate : ils changeroient néanmoins de sentiment, s'ils possédoient bien la vraie théorie de leur art, & s'ils étudioient un peu mieux les productions des anciens Grecs. Rien n'a plus d'analogie avec la peinture que la musique : ces deux arts ont pour objet l'imitation & la beauté, & l'un ni l'autre ne peut se passer de l'harmonie. Un son ne sauroit être beau, s'il n'est qu'une simple imitation ; de même qu'aucune production de la peinture ne peut pas être belle, si l'artiste s'est borné à imiter l'objet que lui présentoit la nature. Tous deux, savoir, le son musical & le tableau, ne feront que des copies fidelles, & rien de plus. Toute espèce de musique peut plaire à l'oreille ;

mais, comme l'a remarqué Platon, dans le second livre des loix, il n'y a de musique digne de louanges, que celle qui exprime la vertu ou la beauté, qui doit flatter non-seulement le sens de l'ouie, mais aussi l'esprit des gens de bien suffisamment instruits d'ailleurs. Il cite, à cette occasion, certaines loix qui ne permettoient pas aux Grecs d'employer un autre mode de musique que celui que demandoit le sujet; & ils appliquoient, par comparaison, les termes de la musique aux autres arts, comme on peut le voir dans Diogène Laërce, qui, pour faire connoître la simplicité & la gravité des vêtemens de Polémone, dit qu'ils ressembloient au mode Dorien dans la musique.

M. Mengs, qui avoit saisi la finesse des idées des Grecs, & qui connoissoit toutes les ressources de son art, savoit que, pour une scène champêtre il faut employer le mode *Péonien*, & non le Dithyrambique, & que ce dernier convient à un Bacchanale, dans lequel le premier feroit un mauvais effet; que pour une Descente de croix il est nécessaire de se servir du mode Dorien, & que le genre Chromatique, léger & gracieux sera d'un heureux succès dans un tableau de la Nativité ou de l'Annonciation. Cette convenance est rigoureusement observée dans tous ses ouvrages, dont la vue nous pénètre de l'impression que chaque genre particulier doit produire, sans qu'on puisse s'en rendre compte à soi-même.

Le caractère naturellement noble & élevé de M. Mengs lui faisoit éviter tout sujet bas & commun Il ne pouvoit souffrir, ni la musique des opéra-bouffons, ni les paysages, ni les bambochades, & bien moins encore les

grotesques & les arabesques, au sujet desquels il pensoit comme Vitruve, comme Pline, & comme toute la saine antiquité *. En effet, ces choses ne peuvent parler qu'aux

---

* Rien n'excitoit tant l'indignation du bon Vitruve, que ce goût dépravé des grotesques & des arabesques. Ce que dit cet excellent auteur à ce sujet est si sensé, que nous ne pouvons nous passer de le transcrire ici, dans l'espérance que cela pourra arrêter ce goût bizarre que quelques peintres de nos jours ont fait revivre, en s'appuyant sur l'exemple de Raphaël. Voici le passage de Vitruve dont il est question.

« Je ne sais par quel caprice on ne suit plus cette règle que les » anciens s'étoient prescrite, de prendre toujours pour modèle de » leurs peintures les choses comme elles sont dans la vérité ; car » on ne peint à présent sur les murailles que des monstres extravagans, » au lieu de choses véritables & régulières. On met pour colonnes » des roseaux qui soutiennent un entortillement (*Harpaginetuli.*) de » tiges de plantes cannelées avec leurs feuillages refendus & tournés » en manière de volutes ; on fait des candelabres qui portent de » petits châteaux, desquels, comme si c'étoient des racines, il » s'élève quantité de branches délicates, sur lesquelles des figures » sont assises. En d'autres endroits ces branches aboutissent à des » fleurs dont on fait sortir de demi-figures, les unes avec des visages » d'homme, les autres avec des têtes d'animaux, qui sont des choses » qui ne sont point, & qui ne peuvent être, comme elles n'ont jamais » été. Tellement que les nouvelles fantaisies prévalent de sorte » qu'il ne se trouve presque personne qui soit capable de décou- » vrir ce qu'il y a de bon dans les arts, & qui en puisse juger. Car » quelle apparence y a-t-il que des roseaux soutiennent un toit ; » qu'un candelabre porte des châteaux, & que les foibles branches » qui sortent du faîte de ces châteaux portent des figures qui y » sont comme à cheval ; enfin, que de leurs racines, de leurs tiges

sens; tandis que la musique & la peinture d'un caractère noble, grave & héroïque touchent l'ame, & font naître des idées sublimes qui semblent agrandir notre

---

» & de leurs fleurs il puisse naître de moitié de figures? Cependant
» personne ne reprend ces impertinences, mais on s'y plait, sans
» prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles ou non;
» tant les esprits sont peu capables de connoître ce qui mérite de
» l'approbation dans les ouvrages. Pour moi, je crois qu'on ne
» doit point estimer la peinture, si elle ne représente la vérité,
» & que ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes,
» mais qu'il faut aussi que le dessin soit raisonnable, & qu'il n'y
» ait rien qui choque le bon sens ». *Liv. VII*, *chap.* 5, où l'on verra avec plaisir ce que Vitruve dit, avec une pareille énergie, de ce mauvais goût, en citant pour exemple un certain Apaturius Alabandin, qui peignit excellemment bien, à un théâtre de la ville de Tralles, une scène dans laquelle il représenta, au lieu de colonnes, des statues & des centaures qui soutenoient les architraves, les toits en rond, &c.; ce qui plut à tout le monde, excepté au géomètre Licinius, qui fulmina avec une telle force contre ces incohérences, qu'Alabandin n'ayant pu y répondre, fut obligé d'ôter son ouvrage, & d'y corriger tout ce qui étoit contre la vérité.

Quant à la peinture des paysages, des marines & des bambochades que Ludius introduisit à Rome, sous le règne d'Auguste, on peut consulter Pline, *liv. XXXV*, *ch.* 10, où en parlant des peintures sur les murailles des maisons de campagne, des portiques, &c. avec un goût si dépravé, il loue celle de l'histoire qui ne fut connue que des Grecs. Voici comment il s'exprime: « Mais il n'y a
» de gloire que pour ceux des artistes qui ont peint des tableaux;
» & en cela l'antiquité paroît encore plus respectable ».

nature. Pour tout dire, en un mot, le premier genre n'est que matière, & le second est tout esprit. Il reste à atteindre à la facilité de l'un, & à vaincre la difficulté de l'autre.

Le tableau de l'Annonciation, dont j'ai commencé à parler, devoit être exécuté par M. Mengs, ainsi qu'il le disoit lui-même, dans le caractère de la musique de Corelli, dont l'harmonie est si bien ménagée, que les sens en éprouvent une émotion & un plaisir suivis & modérés, sans qu'aucun ton plus fort ou plus foible nuise à la douce impression des autres, & sans qu'elle tombe néanmoins dans la monotonie; de même cet ouvrage de M. Mengs attache la vue avec un charme qui ne permet pas, pour ainsi dire, à l'œil de s'en arracher. C'est à la beauté idéale qu'il faut en attribuer la cause; & il paroît impossible que l'esprit humain puisse s'élever au-delà. La Vierge offre l'expression de l'humilité & de la joie modeste qui succède au premier trouble. La beauté de l'ange Gabriel & des autres anges est digne du caractère des ministres de Dieu, & répond à la satisfaction grave qu'ils ont de remplir les ordres du Très-Haut. La figure du Père éternel est sublime; & si avec des choses humaines on pouvoit donner une idée des choses divines, ce tableau seul nous feroit concevoir une image de l'Etre suprême. Michel-Ange & Raphaël ont toujours représenté le Père céleste avec une mine fière & terrible, & avec des draperies sombres qui lui donnent un air triste; de manière qu'on croiroit que leur dessein a été de lui faire inspirer de la terreur. M. Mengs disoit que son Père éternel étoit le père de la grace; c'est pourquoi il lui donnoit des

vêtemens blancs, & lui imprimoit un caractère tout-à-la-fois de majesté & de bonté, qui rendent aimable jusqu'au pouvoir & à la force.

Ce fut là le dernier ouvrage de M. Mengs, qui mourut pendant qu'il y travailloit, & dans le tems qu'il peignoit le bras & la main de laquelle l'ange Gabriel tient la fleur de lys. Peu de personnes sont en état de s'appercevoir que ce tableau n'est pas fini, quoiqu'il y manque beaucoup de ce que l'auteur appelloit la dernière grace; enfin, M. Mengs termina sa carrière, en laissant imparfait son tableau de l'Annonciation, de même qu'Apelle mourut sans finir sa Vénus. L'un & l'autre ont cherché à surpasser, dans leur dernière production, tout ce qu'ils avoient fait jusqu'alors, sans qu'ils aient pu y mettre la dernière main, & sans qu'il se soit trouvé un artiste qui ait osé entreprendre d'y toucher. « Apelle avoit commencé une autre » Vénus à Cos, qui auroit surpassé sa première (la » Vénus Anadyomène); mais la mort envia la perfec- » tion de l'ouvrage, & il ne se trouva personne qui » voulut l'achever, en suivant l'ébauche déjà for- » mée * ». Le tableau de l'Annonciation de M. Mengs eut donc le même sort que l'Iris d'Aristide, que les Tyndarides de Nicomaque, que la Médée de Timomaque & que la Vénus d'Apelle dont nous venons de parler; tous ouvrages laissés imparfaits par leurs auteurs, & qui par-là même étoient plus précieux que s'ils eussent été terminés; « car, ajoute Pline, c'est dans ceux-là qu'on

---

* Pline, liv. XXXV, chap. 10.

» découvre, par les traits laissés, la pensée de l'artiste; » & le chagrin de voir ces ouvrages ainsi imparfaits, » est un attrait qui les rend plus recommandables : on » regrette la main arrêtée dans l'instant qu'elle les exé- » cutoit ». Ce n'est pas encore là le seul côté par lequel se ressembloient ces deux grands peintres. Apelle a joui de l'amitié d'Alexandre, & M. Mengs a possédé celle de Charles III. L'un & l'autre se sont distingués par la grace qu'ils ont répandue sur leurs ouvrages, laquelle se fait sentir au cœur, sans qu'on puisse en définir la raison, & qui consiste dans une certaine suavité de contours, & une certaine facilité dans les mouvemens, qui ne paroissent ni guindés ni forcés; comme aussi dans le choix de l'attitude la plus convenable & la plus agréable; enfin dans la vérité & dans l'harmonie de la composition & du coloris. Apelle eut assez de franchise pour avouer qu'Amphion le surpassoit dans la composition, & qu'Asclépiodore avoit plus de talent que lui dans la perspective. M. Mengs ne fut pas moins sincère que le peintre Grec, ainsi que nous le verrons par quelques exemples. Le tems nous a ravi les écrits d'Apelle; mais il est à espérer que M. Mengs sera plus heureux que lui sur cet article; en un mot, suivant Pline, le peintre d'Alexandre mettoit sur ses tableaux un certain vernis noir si léger qu'il faisoit sortir l'éclat des couleurs, & les préservoit de la poussière & des ordures. Le vernis qu'employoit M. Mengs ne le cédoit certainement pas à celui d'Apelle, malgré tout ce que quelques peintres ignorans en ont pu dire.

On croira peut-être que l'écart que je viens de faire m'a fait perdre l'idée douloureuse de la mort de mon ami,

J'avoue que mon cœur souffre infiniment à se rappeller cette scène ; cependant je vais la retracer ici le plus briévement qu'il me sera possible. Ses fatigues & ses maux avoient réduit M. Mengs à la plus extrême foiblesse ; on n'avoit néanmoins pas perdu encore l'espoir de le voir rétablir, s'il vouloit adopter une manière de vivre plus tranquille & plus convenable à l'état dans lequel il se trouvoit. Son impatience naturelle, jointe à l'imagination la plus ardente, lui fit prêter l'oreille à un charlatan de son pays, qui promit de le guérir dans peu de jours. Ce prétendu Esculape lui donna, à l'insçu des médecins & de sa famille, un remède si violent, qu'il épuisa le peu de forces qui restoient au malade, & lui occasionna plusieurs défaillances, pendant lesquelles on le crut mort. Revenu un peu de ces crises terribles, il lui resta une grande foiblesse d'esprit, & il se mit dans la tête de changer de demeure, en tourmentant sans cesse tous ceux qui l'entouroient pour qu'ils lui indiquassent les maisons qui pouvoient se trouver à louer à Rome ; quoique dans ce tems-là il en eût déjà trois : deux à bail, & une qu'on rebâtissoit. Cependant il se fit transporter un matin dans une maison située rue Condotti, traînant avec lui ses maux & ses tristes pensées. Quelques jours après il alla en habiter une autre dans la rue Grégorienne, en continuant toujours sa correspondance secrette avec l'empirique, qui l'avoit engagé à prendre certaines drogues qu'un moine de Narni distribuoit avec un succès miraculeux. Enfin, pour mettre le comble à cette œuvre, il lui administra (comme on l'a découvert depuis), une forte dose d'antimoine diaphorétique ; ce qui ne tarda

pas

pas à détruire promptement les organes d'un corps ſi foible. C'eſt ainſi que l'empiriſme concourut avec la ſuperſtition pour enlever au monde un homme ſi digne de la plus longue carrière. M. Mengs n'avoit que cinquante-un ans trois mois, lorſqu'il ceſſa de vivre.

Son corps fut dépoſé dans l'égliſe paroiſſiale de S. Michel, au bas du Janicule. Les profeſſeurs de l'académie de S. Luc aſſiſtèrent à ſes obſeques. Dans la ſuite on fit placer ſon buſte en bronze (qui avoit été modelé ſous ſa propre direction), dans le Panthéon, à côté de celui de Raphaël, avec cette inſcription :

ANT. RAPHAELI. MENGS.

PICTORI. PHILOSOPHO.

JOS. NIC. DE. AZARA. Amico. ſuo. P.

M. DCC. LXXIX.

Vixit. ann. LI. menſes. III. dies. XVII.

Ses ouvrages de peinture, & ſes écrits ſur cet art, aſſurent à M. Mengs une place diſtinguée dans le temple de l'immortalité ; ainſi que la douceur de ſes mœurs & la bonté naturelle de ſon ame laiſſeront une mémoire chère & douloureuſe dans le cœur de tous ſes amis.

La vie laborieuſe & l'étude conſtante de ce grand artiſte doivent ſervir d'exemple à tous ceux qui ſe conſacrent aux beaux-arts ; ce qui ne pourra manquer de les

conduire à la perfection. Son père le dirigea aſſez bien dans ſa jeuneſſe, en accoutumant ſon œil à la juſteſſe ; cependant il ſe plaignoit ſouvent de ce qu'il l'avoit fait deſſiner d'après des gravures, qui, quelques bonnes qu'elles puiſſent être dans leur genre, font beaucoup perdre de la perfection des originaux ; car les contours en ſont toujours chargés, & n'ont point cette ſimplicité qui conſtitue la véritable beauté. La méthode de rendre raiſon de tout aux élèves eſt néceſſaire ſans doute ; mais on ne doit néanmoins l'employer qu'avec diſcernement, ſans quoi on accoutume trop les jeunes gens à s'arrêter aux détails, ce qui leur fait perdre l'attention qu'ils doivent aux grandes parties & à l'enſemble. M. Mengs ſe plaignoit auſſi de ce que ſon père l'avoit occupé à peindre en émail & en miniature : genres de peinture qui lui laiſsèrent long-tems un goût ſec * & petit, dont il eut beaucoup de peine à ſe défaire. Le fait eſt, qu'il chercha à vaincre ce vice, lorſque, dans ſon dernier tems, il ſe prêta, par complaiſance, à peindre quelques miniatures. Je ne crois cependant pas qu'il en ait fait plus de quatre, dont j'en poſsède actuellement trois.

---

* *Sec* s'applique par métaphore, en peinture, aux choſes qui manquent d'un certain moëlleux, d'un certain empâtement & d'une certaine morbideſſe ; telles ſont, par exemple, les chairs sèches & arides. Le rapide paſſage d'une teinte à une teinte différente, & les lignes trop droites privent la peinture de toute ſuavité. Or, comme en miniature on opère en pointillant, ſans qu'il ſoit poſſible d'approcher & d'unir aſſez ces points, pour que le paſſage de l'un à l'autre devienne imperceptible, il eſt très-difficile de faire une miniature qui ne ſoit pas sèche.

M. Mengs avoit une grande vénération pour l'antiquité, ſans néanmoins la pouſſer juſqu'au fanatiſme. Il tenoit note de tout ce qu'il y remarquoit de défectueux. Il y a cette différence entre découvrir les défauts d'un ouvrage & en reconnoître les beautés, que pour le premier il ne faut qu'un œil exercé, tandis que le ſecond demande un eſprit éclairé avec une ame ſenſible & délicate, ce qui n'eſt pas ſi ordinaire. L'envie & la malignité d'abattre nos rivaux, pour paroître plus grands ſur leurs ruines, nous donne des yeux de linx pour les voir ſous l'aſpect le moins favorable; & l'on peut aſſurer que celui qui n'apperçoit dans un ouvrage que ce qu'il y a de mauvais, ſans en faire connoître les beautés, eſt certainement un ignorant ou un envieux, & le plus ſouvent l'un & l'autre à-la fois. Perſonne n'a mieux connu que M. Mengs les beautés des ſtatues antiques, & perſonne auſſi n'en a fait un plus grand éloge. Je l'ai vu pluſieurs fois, en admirant le groupe ſublime de Laocoon, ſe livrer à l'enthouſiaſme; & une ſeule fois ſeulement il me fit remarquer que la jambe droite de l'un des fils eſt plus courte que l'autre.

En donnant à ſa majeſté Catholique tous les plâtres de ſa collection de ſtatues (collection unique qui lui avoit coûté beaucoup, & même plus que ſes moyens ne le lui permettoient), il avoit ſongé à écrire un traité ſur la manière de voir les ouvrages des anciens, & d'en découvrir les beautés; cependant il craignoit que les ignorans ne priſſent occaſion de quelques défauts qu'il auroit été obligé d'y faire remarquer, pour déclamer contre le mérite réel de ces admirables productions. La mort l'a

empêché de compoſer cet écrit qui auroit ſans doute été un modèle de ſagacité & de philoſophie. Lui ſeul, par exemple, étoit en état de découvrir & de prouver, ainſi qu'il l'a fait dans une lettre à M. Fabroni *, que le groupe de Niobé n'eſt qu'une médiocre copie de l'incomparable ouvrage dont parle Pline. Ses connoiſſances en ce genre étoient ſi grandes, qu'ayant trouvé un jour dans une fouille qu'on faiſoit dans la *villa* des Piſons, à Tivoli, une tête fort maltraitée & méconnoiſſable, il me dit auſſi-tôt qu'il y eut jeté un regard, que c'étoit un ouvrage du tems d'Alexandre le Grand; en effet, peu de jours après, on trouva un Hermes avec une inſcription, qui diſoit que c'étoit la tête d'Alexandre même **. Il eſt à remarquer auſſi que toute la partie technique de *l'Hiſtoire de l'art chez les anciens*, de M. Winckelmann, eſt, pour ainſi dire, de M. Mengs ſon ami ***; ce qui ſuffit pour nous donner une idée du ſoin & de l'attention avec leſquels il avoit médité ſur les ouvrages des anciens.

Comme je venois de découvrir une maiſon antique ſur

---

* Il y a deux lettres de M. Mengs ſur le groupe de Niobé, qui forment la première & la ſeconde pièce de la ſeconde partie de notre traduction.

** Cette inſcription grecque porte : ΑΛΕΞΑΝΔΡΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕΔ ; *Alexandre le Macédonien, fils de Philippe. Note du Traducteur.*

*** M. Winckelmann convient lui-même de cette vérité dans quelques-unes de ſes *Lettres familières*, qu'on trouve en deux Vol: chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

le mont Esquilin, où il y avoit plusieurs peintures à fresque, M. Mengs accourut pour les voir ; & se déterminant sur-le-champ qu'il falloit les faire graver, il voulut en faire lui-même les dessins ; mais non-content de cette entreprise, il se mit à les copier avec un zèle & un empressement incroyables ; il en a fini les trois premières, dont il a fait trois prodiges de l'art, qu'il m'a donnés avec une générosité sans égale : la mort ne lui a pas permis de copier les dix autres originaux *.

Dans la même maison antique dont je viens de parler, il se trouva entr'autres une Vénus de marbre, d'une exécution si précieuse, & d'un style si gracieux, que M. Mengs voulut à toute force restaurer lui-même les parties qui y manquoient. Jamais il n'avoit jusqu'alors travaillé le marbre ; cependant le ciseau obéit sous sa main avec la même facilité & la même perfection que le pinceau ; & tous les habiles sculpteurs ont avoué, qu'excepté les productions des anciens du meilleur tems, il n'y a point d'ouvrage en marbre qui soit travaillé avec plus de correction, de grace & de délicatesse ; mais en méritant ainsi l'admiration générale, M. Mengs seul ne fut pas satisfait de son travail : il enleva de la statue les

* Suivant M. Bianconi, cette maison découverte par les soins de M. d'Azara, sur le mont Esquilin, étoit une maison de campagne de Lucilla, femme de Lucius Verus, & fille de Marc-Aurele & de Faustine. On peut voir les raisons qu'il en donne dans son éloge historique de M. Mengs, qui se trouve dans l'*Antologia Romana. Note du Traducteur.*

premières jambes qu'il avoit faites, & en ébaucha d'autres qui ſont reſtées imparfaites à ſa mort ; mais j'ai eu ſoin de reſtituer les premières, que je conſerve comme un vrai tréſor de l'art *.

De tous les peintres modernes, Raphaël étoit, ſelon M. Mengs, le premier pour le deſſin & pour l'expreſſion, ainſi que le Corrége ** l'étoit pour la grace & pour le clair-obſcur, & le Titien pour le coloris. Le premier occupoit ſon eſprit, le ſecond parloit à ſon cœur, & le troiſième flattoit ſes yeux, mais n'alloit pas au-delà. Il mit à profit ce que ces trois grands maîtres offrent de meilleur pour former ſon ſtyle ; de même que l'abeille raſſemble le ſuc de différentes fleurs pour en compoſer

* Sans un accident, dit M. Bianconi, nous aurions poſſédé un autre ouvrage en marbre du ciſeau de M. Mengs. Cet artiſte, que rien ne put conſoler de la perte de ſa femme, avoit fait, après ſa mort, un modèle en plâtre de cet objet de ſa douleur, dont il avoit réſolu d'exécuter une ſtatue de marbre, pour être placée ſur ſon tombeau ; mais cette conſolation lui fut ravie par le malheur qu'il eut de caſſer, dans ſon déſeſpoir, ce précieux modèle. *Note du Traducteur.*

** M. Bianconi nous a conſervé une anecdote curieuſe au ſujet du goût que M. Mengs eut dans ſa jeuneſſe pour le Corrége. Il aſſure que M. Mengs lui a raconté pluſieurs fois, qu'en admirant dans la galerie de Dreſde les chefs-d'œuvre du Titien, des Caraches, du Guide, & de pluſieurs autres peintres, il finiſſoit toujours par s'approcher de quelqu'ouvrage du Corrége qu'il baiſoit en diſant : « C'eſt toi ſeul qui peut me charmer ». *Note du Traducteur.*

ſon tréſor. Il ſuffit au reſte de voir les ouvrages de cet admirable artiſte pour être convaincu de la vérité de ce que nous diſons.

Comme Raphaël poſſédoit donc la partie la plus eſſentielle de la peinture, ſavoir, l'expreſſion, M. Mengs a toujours fait ſa principale étude de ce maître, & ne ſe laſſoit point d'admirer ſes chefs-d'œuvre. Il y a cependant encore une grande différence entre le ſtyle de Raphaël & celui de M. Mengs. Raphaël chercha à rendre tout ce que la nature offre à nos yeux, ainſi que l'influence des paſſions ſur les mouvemens du corps. Un diſcernement fin & délicat, que perſonne n'a poſſédé à un ſi haut degré que lui, le déterminoit toujours à choiſir ce qu'il y a de plus beau dans la nature. Ses Vierges, par exemple, ſont des portraits des plus belles filles qu'il pouvoit trouver; ce qui fait qu'elles ont toutes une phyſionomie trop commune, & qui n'a rien de divin. La célèbre *Madonna della Seggiola* eſt-elle autre choſe qu'une fraîche femme de la campagne, qui donne le ſein à ſon enfant ? Il paroît par une lettre de Raphaël au comte de Caſtiglione, que ce ne fut que vers la fin de ſa vie qu'il commença à ſe douter qu'il y a un genre de peinture toute idéale, laquelle conſiſte dans le choix judicieux des différentes belles parties qui ſont dans la nature; choix qui conduit l'artiſte à former un tout parfait, ſupérieur à la nature même, ainſi que l'avoit fait Zeuxis, qui, pour peindre ſon Hélène, prit ce qu'offroit de plus beau ſes différens modèles; & ce fut ſur ces principes que Raphaël vouloit exécuter ſa Galathée au palais Farnèſe. Si Raphaël n'eût paru que de nos jours, il

auroit sans doute porté son art au plus haut degré de perfection ; mais cette gloire étoit réservée à M. Mengs. Ses figures toutes divines n'ont de l'homme que le moins possible. Il composoit ses ouvrages des parties les plus parfaites, qu'il savoit choisir avec intelligence, en rejetant toutes celles qui sont gratuites, ou qui peuvent indiquer les besoins & les foiblesses de l'humanité : ce qui donne à ses ouvrages cette sublime beauté idéale qui les caractérise.

Raphaël, entièrement livré à l'expression sensible, semble, pour ainsi dire, ne s'être point arrêté au clair-obscur, ni au coloris. Ses tons sont crus, ses chairs tombent souvent dans le rougeâtre, comme on peut s'en convaincre en examinant ses ouvrages sans prévention. Ses tableaux ont, en général, je ne sais quoi de monotone, qui est désagréable à l'œil, de manière qu'il faut les étudier quelque tems pour en connoître le mérite. Ceux de M Mengs réunissent l'expression la plus sublime au coloris le plus vrai & le plus harmonieux, & à cette intelligence des différens effets de la lumière, qui, du premier coup-d'œil, enchante les yeux, & dont l'examen imprime un sentiment agréable dans l'ame ; enfin, on y trouve sur tout cette grace qui charme le cœur, sans qu'on puisse la définir, & qu'Apelle a possédée à un degré admirable. Le peintre d'Urbin copia ce que la nature offre de plus beau ; l'artiste Allemand l'a de même copiée, mais en l'embellissant & en l'ennoblissant. Le premier ne sacrifia qu'à la raison ; le second tout-à-la-fois à la raison & aux Graces.

On blâmera peut-être ce que je viens de dire, comme tendant

tendant directement à enlever à Raphaël le culte qu'on lui rend depuis plus de deux ſiècles ; mais rien ne pourra m'empêcher de dire la vérité, lorſque j'en ſerai moi-même convaincu. Que celui qui voudra me juger s'examine d'abord lui-même, pour voir s'il eſt aſſez dépourvu de prévention ou de toute autre paſſion moins excuſable encore.

Le faire de M. Mengs lui étoit particulier. Il empâtoit fortement ſes tableaux, afin qu'ils reçuſſent & retinſſent beaucoup de lumière. Il portoit même ſi loin ſon attention ſur cet objet, que pendant toute ſa vie il a préparé lui-même ſa palette. Il connoiſſoit parfaitement, & même en chimiſte, toutes les couleurs & l'effet qui doit en réſulter au bout d'un grand laps de tems, lorſque toute l'huile en eſt évaporée. Il poſſédoit également bien la théorie de la lumière & de ſa décompoſition en ſept couleurs par le moyen du priſme ; mais il s'étoit formé ſur cela un ſyſtême particulier, que la pratique lui avoit fait découvrir ; ſavoir, de réduire toutes les couleurs à trois primitives ſeulement : le jaune, le bleu & le rouge ; du mêlange deſquelles il compoſoit toutes les autres. Il ne regardoit pas comme des couleurs le noir & le blanc ; & il ne ſe ſervoit jamais que de terres naturelles.

Il préféroit de peindre ſur panneau, quand il pouvoit le faire, parce que la toile, quelque bien préparée qu'elle ſoit, ne préſente jamais une ſurface auſſi liſſe, ni auſſi unie que le bois ; & chaque trou ou point raboteux, quelque petit qu'il puiſſe être, occaſionne une fauſſe réflexion de lumière. D'ailleurs la toile a encore un autre défaut ; c'eſt que pour peu qu'elle ſoit grande, elle cède

ſous le pinceau ; de ſorte que la main n'eſt jamais ni ferme, ni sûre.

On ne trouve point dans les ouvrages de M. Mengs les traces du pinceau qu'on diſtingue ſi facilement dans ceux des autres peintres. Tout y eſt liſſe & fondu, comme dans la nature même, qui n'opère point d'une manière heurtée : une teinte s'y perd imperceptiblement dans une autre ; voilà pourquoi les jeunes élèves, qui veulent copier ſes productions, ne peuvent comprendre de quelle manière elles ſont faites, ni par où ils doivent commencer, parce qu'il leur manque ici les règles enſeignées par les autres maîtres. Mais que dis-je de règles ? c'eſt plutôt une *routine* qu'ils appliquent à tout propos & à tout haſard ; & c'eſt là un vice qu'il faut attribuer à ce qu'on appelle *Ecoles*, qui, dans les arts, comme dans les ſciences, ne peuvent conduire qu'à l'ineptie. Ceux qui ont établi ces écoles étoient ſans doute des gens de mérite, que leurs diſciples ont cherché à imiter, & qui, à leur tour, ont été ſucceſſivement imités par d'autres ; mais comme en imitant on reſte toujours au-deſſous de ſon modèle, les derniers venus doivent néceſſairement ſe trouver fort loin des premiers inſtituteurs : voilà donc quelle eſt la marche de ce qu'on appelle travailler par pratique ; & ce ſont là ce que je nomme *peintres à routine* (*pittori di ricetta*).

Parmi les écrivains qui ont traité de l'art, il y en a peu à qui M. Mengs accordoit ſon approbation. Il mépriſoit, en général, ceux qui ont écrit les vies des peintres, & particulièrement Vaſari, parce qu'ils parlent de tout, excepté de ce qui fait l'eſſentiel de l'art. Ils entrent dans

tous les détails de la vie privée des artistes, & citent avec une minutieuse exactitude les prix de leurs ouvrages, & les noms de ceux qui les possèdent, en prodiguant à pleines mains les éloges les plus outrés, & les épithètes de divin, de miraculeux aux artistes les moins estimables. La vie du Corrége par Vasari est, entr'autres, si mal digérée, que cela a engagé M. Mengs à composer des Mémoires sur ce grand artiste, qui devoient être insérés dans une nouvelle collection des vies des peintres, dont on s'occupoit alors à Florence ; mais les éditeurs de cette biographie n'ont pas fait un grand usage de cet écrit de M. Mengs, lequel en effet ne convenoit pas beaucoup au plan qu'ils s'étoient proposé.

M. Falconet, sculpteur François, qui a fait à S. Pétersbourg une statue équestre en bronze du czar Pierre I, a composé deux volumes pour exhaler sa bile contre Pline, contre Cicéron, contre le cheval de Marc-Aurele, & contre les plus illustres écrivains anciens & modernes, ainsi que contre les ouvrages les plus estimés qui soient connus. M. Mengs avoit trop de mérite pour être oublié dans cette philippique.

M. Mengs écrivit, dans le tems, une lettre fort modeste à M. Falconet, non pour se justifier lui-même, mais uniquement pour défendre l'honneur des beaux-arts. Il reçut une réponse assez honnête de M. Falconet *; cependant

* Cette lettre de M. Mengs & la réponse de M. Falconet sont les deux morceaux qui terminent la première partie de notre traduction.

cette querelle littéraire n'alla pas plus loin, soit parce que M. Mengs ne voulut point perdre un tems précieux, soit qu'il crut que la matière avoit été traitée trop légèrement par M. Falconet.

Il disoit que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois *, est fait pour induire en erreur les jeunes artistes, parce que ses raisonnemens portent sur des principes superficiels & erronés, qui ne sont adoptés que par cet auteur.

Le tempérament sec & bilieux de M. Mengs le faisoit quelquefois paroître un peu âpre & rêche dans ses formes; & en matière d'art, il disoit son sentiment avec une franchise qui sembloit tenir de la dureté; mais son caractère étoit naturellement bon, & le repentir suivoit toujours chez lui de près la peine qu'il avoit pu causer par sa trop grande sincérité. D'ailleurs il ne refusoit jamais d'aider de ses conseils & de ses leçons ceux qui le consultoient, & il ne faisoit aucun mystère de son art **.

---

* Ce livre de M. Reynolds est intitulé : *Seven Discourses delivered in the royal Academy by the Président*. 8°. London 1778. *Note du Traducteur*.

** M. Mengs a fait beaucoup d'élèves, dont les plus anciens sont Jean-Baptiste Casanova, actuellement professeur de l'académie de dessin à Dresde; Antoine Marron, beau-frère de M. Mengs; Nicolas Guibal, aujourd'hui premier peintre du duc de Wurtemberg, & M. Ratti, qui a fait aussi un éloge de M. Mengs, intitulé : *Epilogo della vita del fu cavalier A. R. Mengs*, imprimé à Gênes en 1779. *Note du Traducteur*.

Le pape Clément XIV ayant fait acheter, par un négociant de Veniſe, quelques tableaux, il en demanda ſon ſentiment à M. Mengs, qui lui dit ſans détour qu'ils ne valoient rien, & qu'il avoit été trompé. Sa ſainteté lui ayant répondu qu'un certain peintre lui en avoit cependant fait un grand éloge, M. Mengs répliqua : M. * * * & moi, nous ſommes tous deux artiſtes ; avec cette différence, que l'un loue ce qui eſt ſupérieur à ſes forces, & que l'autre mépriſe ce qui eſt au-deſſous de ſon talent.

M. Mengs voyant qu'un certain ſculpteur, qui a fait la ſtatue d'une vertu cardinale au tombeau d'un grand pape, y a mis ſon nom de cette manière : *N* * * *invenit*, dit qu'il avoit bien fait d'avertir qu'il avoit *inventé* cette ſtatue, puiſque certainement il n'avoit pu l'imiter d'aucune choſe exiſtante. Je pourrois citer pluſieurs traits ſemblables de M. Mengs ; mais je les paſſe ſous ſilence pour ne pas faire de la peine à quelques artiſtes encore vivans.

La pureté des mœurs de M. Mengs étoit fort grande, & l'on peut dire que ſon amour pour les arts avoit éteint en lui toutes les autres paſſions. Sa véracité & ſon averſion pour le menſonge alloient à l'excès. Pour en donner une idée, je citerai ici un ſeul exemple d'un grand nombre que je pourrois produire. En entrant en France par Pont-Voiſin, lors de ſon dernier voyage d'Eſpagne, les commis de la douane voyant parmi ſes effets quelques tabatières d'or enrichies de diamans, lui demandèrent s'il en faiſoit commerce, ou ſi elles ſervoient à ſon uſage. Il répondit qu'il n'étoit pas marchand, &

qu'il ne prenoit point de tabac. Les prépoſés de la douane inſiſtant à lui demander de nouveau ſi ces boîtes n'étoient pas deſtinées à ſon uſage particulier, afin qu'il pût les paſſer librement, il perſiſta à dire qu'il n'avoit jamais pris de tabac; de manière que les commis furent obligés, malgré eux, de confiſquer ces tabatières comme marchandiſe. M. Mengs les laiſſa faire tranquillement; il n'auroit même jamais penſé à réclamer ces bijoux, ſi M. le Marquis de Llano & moi nous n'euſſions pas débrouillé cette affaire à Paris.

Jamais il n'y eut de meilleur mari ni de plus tendre père que M. Mengs, qui donna une excellente éducation à ſes enfans. Il a néanmoins préjudicié à ſa famille par ſon peu d'économie & par ſon mépris pour l'argent. On ſait que, de compte fait, il a reçu, pendant les dix-huit dernières années de ſa vie, plus de cent quatre-vingt mille écus, & en mourant il laiſſa à peine de quoi ſubvenir aux frais de ſes funérailles *.

Tous les ſouverains de l'Europe, pour ainſi dire, ont voulu avoir des ouvrages de M. Mengs. L'impératrice de Ruſſie lui avoit demandé deux tableaux, ſur le ſujet & ſur le prix deſquels ſa majeſté lui laiſſoit l'entière diſpoſition, en lui faiſant remettre, en même tems, deux

---

* M. Bianconi dit que c'eſt par les ſoins du cardinal Riminaldi, & ſur-tout par les ſecours généreux de M. le chevalier d'Azara, que la famille de M. Mengs fut tirée de l'embarras où elle ſe trouvoit à ſa mort. *Note du Traducteur.*

mille écus d'avance ; mais la mort ne lui a pas permis de les commencer : cependant cette auguste souveraine ne fut pas plutôt informée , par S. E. le cardinal de Bernis, de l'état où cet artiste avoit laissé sa famille , qu'elle lui fit présent des deux mille écus dont nous venons de parler. Ce don ne mériteroit pas sans doute d'être cité ici , en venant d'une princesse qui fixe les regards de toute l'Europe par la sagesse de ses loix , par les victoires de ses armes , & par la générosité de sa grande ame , si la bonté & la délicatesse avec lesquelles elle a fait ce don, n'y avoit pas ajouté un prix infiniment précieux , & qui mérite de tenir sa place parmi les autres merveilles de son règne.

Le roi de Naples , qui vouloit introduire le bon goût de la peinture dans sa capitale , avoit résolu d'y établir une académie des beaux-arts , sous la direction de M. Mengs. Sa majesté demanda , pour cet effet , à son auguste père , la permission de fixer notre artiste à Naples ; ce que sa majesté Catholique accorda gracieusement , en lui conservant les pensions qu'elle lui faisoit , outre celle que pourroit lui donner sa majesté Sicilienne pour la commission dont elle vouloit le charger. La nouvelle de cette faveur n'arriva à Rome que huit jours après la mort de M. Mengs, qui fut par conséquent privé de ce plaisir, ainsi que Naples l'a été de l'avantage qu'elle auroit retiré des leçons de ce grand artiste.

On sait que les amphictions ordonnèrent par un décret que Polygnote seroit logé gratuitement dans toutes les villes de la Grèce où il pourroit se trouver , pour

avoir peint à Athènes le portique appellé le Pœcile *. Charles III a verfé fes bienfaits fur M. Mengs pendant toute fa vie, & après fa mort il a doté fes cinq filles, & fait à fes deux fils des penfions dont ils peuvent fubfifter honnêtement.

Nous n'avons pas encore parlé des écrits de M. Mengs, qui ne lui promettent pas moins de célébrité que les productions de fon pinceau. Nous en rendrons compte à mefure que nous les publierons ; en obfervant feulement ici que fes papiers étoient en fi mauvais ordre, qu'il ne nous a pas été poffible de les rédiger avec tout le foin & avec toute l'exactitude que nous aurions defiré ; & que ce travail a été d'autant plus pénible, qu'il a fallu traduire tous ces écrits en une feule langue, M. Mengs s'étant fervi pour communiquer fes idées tantôt de l'Allemand, tantôt de l'Italien, & tantôt de l'Efpagnol.

La décadence des beaux-arts ne doit pas tant être attribuée aux artiftes qu'aux amateurs & aux gens riches qui demandent des ouvrages. L'ignorance & l'ineptie de ces derniers obligent les artiftes, lorfqu'ils font fous leur direction, à renoncer à leurs idées, s'ils font affez habiles pour en concevoir par eux-mêmes ; une efpèce de fympathie fait cependant qu'ils choififfent, en général, les plus mauvais & les plus intriguans. Ces prétendus

* Le nom de *Pœcile*, qui veut dire *varié*, fut donné à ce portique à caufe de la variété des peintures dont Polygnote l'avoit orné. *Note du Traducteur.*

connoiffeurs

connoiſſeurs ne conſidèrent pas le blâme dont les couvre une pareille conduite, & le ridicule qu'ils payent à deniers comptans; car qui eſt-ce qui peut voir ces productions où il n'y a ni conception, ni motif, ni goût, ni raiſon, ſans traiter d'ignorant & de barbare celui qui les a fait exécuter. On ſait que chez les Grecs c'étoient les philoſophes qui ordonnoient les ouvrages des artiſtes & qui en jugeoient, & que les artiſtes eux-mêmes étoient philoſophes. Il étoit donc néceſſaire qu'il y eût un livre qui enſeignât à voir les chefs-d'œuvre des artiſtes en philoſophe : je penſe que les écrits de M. Mengs pourront remplir cet objet; ce qui ne ſera pas le moindre ſervice que cet homme admirable aura rendu aux arts.





NOTICE
DES TABLEAUX
DE M. MENGS.

EN ESPAGNE.

Pour le Roi & pour la Famille Royale.

DANS le palais du roi, le plafond de l'anti-chambre de sa majesté, peint à fresque, représentant l'Assemblée des dieux, avec l'Apothéose d'Hercule. Voyez à la page 17 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Dans le même genre, l'Aurore sur le plafond d'une autre chambre, qu'on appelle, à cause de cela, la *chambre de l'Aurore;* & sur les quatre faces, M. Mengs a peint les quatre Saisons avec divers ornemens sur la frise, tels que vases, amours, feuillages. Voyez à la page 18 des Mémoires.

Le grand plafond de la salle à manger du roi, où l'on voit l'Apothéose de Trajan & le Temple de la Gloire. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Dans la chapelle particulière de sa majesté, la Nativité du Christ, de même à fresque; après qu'on eut enlevé le tableau à l'huile de M. Mengs, qui s'y trouvoit, mais qui y faisoit un mauvais effet, à cause que la réflexion de la lumière y tomboit de front.

Dans la chambre à coucher du roi, la fameuse Descente de croix, peinte à l'huile sur un panneau de plus de douze pieds géométriques de hauteur, sur une largeur proportionnée. Les figures en sont

de grandeur naturelle. Dans la partie supérieure, il y a un autre tableau sur panneau, représentant le Père éternel avec le Saint-Esprit & des Anges. Voyez à la page 19 des Mémoires.

Les quatre dessus-de-porte de la même chambre, qui représentent quatre sujets de la Passion; savoir, la Prière du Christ dans le jardin, la Flagellation, le Crucifiement, & l'Apparition du Christ à la Madeleine après la résurrection.

Dans le même appartement, deux autres tableaux de chevalet, dont l'un est S. Jean adolescent, qu'il a peint en Espagne; l'autre Sainte Marie-Madeleine, qu'il fit passer de Rome à Madrid, pour servir de pendant au premier, d'un pied & demi de hauteur, sur un pied de largeur.

Un tableau de la Conception, un peu moins de trois pieds de hauteur, sur un peu moins de deux pieds & demi de largeur; & un autre de S. Antoine de Padoue à-peu-près de la même grandeur que le précédent, que sa majesté transporte toujours avec elle quand elle voyage.

Dans un corridor qui conduit à l'appartement du roi, il y a une Vierge avec l'Enfant, S. Joseph & S. Jean Baptiste, haut de six pieds, & large de quatre pieds: c'est la première peinture à l'huile que Mengs ait faite à Madrid.

La Nativité, tableau à l'huile, qui a été enlevé, comme nous l'avons dit, de la chapelle duroi, & placé dans la chambre du prince des Asturies, haut de onze pieds, sur six pieds de large.

Un autre tableau représentant le même sujet sur panneau, que M. Mengs fit passer de Rome en Espagne, haut de neuf pieds, large de sept. Il est placé dans l'appartement du roi. Voyez à la page 22 des Mémoires.

L'estime que sa majesté fait de ce tableau est assez connue par l'ordre qu'elle a donné de le couvrir d'un verre de même grandeur. Cette méthode de couvrir les tableaux de verre a ses inconvéniens, parce qu'ils ne peuvent pas recevoir une lumière qui permette de les bien voir en entier sous un même point de vue; de manière que le spectateur doit se placer en différens endroits pour en parcourir successivement le champ entier. D'ailleurs les couleurs

obſcures réfléchiſſent la lumière, & font l'effet d'un miroir. L'art n'a pas encore pu trouver le moyen de faire les deux ſurfaces d'un verre également parallèles ; & plus cette ſurface eſt grande, plus auſſi cette difficulté augmente. Cette différence entre les deux ſurfaces, quelqu'imperceptible qu'elle ſoit, altère toujours la réflexion de la lumière, & par conſéquent l'image de l'objet. Si la pâte du verre a quelque couleur, comme celle qu'on fait avec de la ſoude, qui lui donne un œil verdâtre, toutes les teintes du tableau ſont dégradées par cette nuance. L'air qui ſe trouve renfermé entre le verre & le tableau ne pouvant pas être renouvelé, ſe corrompt néceſſairement, & endommage les couleurs, d'où ſuit la perte totale du tableau.

Un Chriſt attaché à la croix, d'après nature, haut de cinq pieds, & large de quatre. Il eſt dans la chambre à coucher du roi à Aranjuez.

Dans le même endroit, il y a deux portraits du roi & de la reine de Naples, en demi-figures, d'environ cinq pieds de hauteur ſur une largeur proportionnée.

Il y a deux autres portraits de la même grandeur dans les appartemens de ce palais. L'un eſt celui de la même reine de Naples, & l'autre celui de l'archiducheſſe.

Il y a auſſi les portraits des grands ducs de Toſcane, & quatre autres de la famille royale, que M. Mengs a faits à Florence ; les premiers ont quatre pieds & demi de hauteur ſur une largeur proportionnée ; les autres ont cinq pieds de hauteur.

Dans le même palais d'Aranjuez, M. Mengs a peint en détrempe ſur le plafond du théâtre, le Tems qui enlève le Plaiſir : allégorie frappante & digne du génie fécond & ſublime de ſon auteur. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Pluſieurs portraits du roi, & ceux de toute la famille royale. Il y en a deux du prince des Aſturies, & deux de ſa ſœur, l'infante Charlotte-Joachime.

Les quatre parties du jour en deſſus-de-porte, de neuf pieds de hauteur, dans l'appartement de la princeſſe.

Pour le prince des Afturies un tableau fur panneau, de la Vierge avec l'Enfant & S. Jofeph.

Un autre repréfentant un jeune homme qui veut fuivre l'honneur, & fuir les richeffes. Il eft placé dans le pavillon de S. A. R., à l'Efcurial.

A S. Ildephonfe il y a, dans la falle des dépêches, une Sainte Marie-Madeleine, d'un peu plus que demi-figure.

Pour l'infant don Louis une Vierge avec l'Enfant & S. Jofeph, de quatre pieds de hauteur fur trois pieds de largeur.

Un portrait de S. A. R., un peu plus que demi-figure : il n'eft pas fini.

S. Pafcal Baylon pour le maître-autel de l'églife du couvent royal de ce même nom à Aranjuez.

L'infant don Gabriel a auffi un tableau de la Prière du Chrift dans le jardin, qui n'eft pas achevé.

Peintures pour des Particuliers.

Le principal tableau de l'églife de S. Ifidore, dont le fujet eft la Sainte Trinité avec la Vierge, S. Damas & trois autres Saints Efpagnols : figures beaucoup plus grandes que nature. Le tableau a dix-fept pieds de hauteur fur douze pieds de largeur.

Pour le roi de Dannemarck, le portrait du roi d'Efpagne en pied, armé & placé deffous un dais, avec tous les ornemens & tous les attributs de la fouveraineté Efpagnole; haut de douze pieds fur neuf pieds de large.

Un autre tableau de douze pieds de hauteur fur fept pieds de largeur, repréfentant l'Affomption avec le Père éternel & un grand nombre d'Anges; figures de grandeur naturelle.

Un autre de S. Jean-Baptifte prêchant au défert, de fix pieds de hauteur fur un peu moins de cinq pieds de largeur; tous deux pour M. le comte de Rivadavia. M. Mengs a peint ce dernier tableau dans un ftyle fingulier, qui ne lui étoit pas propre. L'emplacement fur lequel il devoit fe régler,, a une fenêtre par le haut, d'où

la lumière tombe dans les yeux des ſpectateurs. Pour cet effet, ayant été obligé de forcer la nature, il a fait de grandes maſſes, & a prononcé avec beaucoup de force toutes les parties. Ce tableau eſt dans la manière de Michel-Ange, quand il n'a pas chargé, ou de Raphaël dans ſon Incendie de Borgos.

Le portrait du duc d'Albe, demi-figure.

Deux autres portraits de la ducheſſe de Hueſcar (aujourd'hui d'Arcos.)

Un autre de la ducheſſe de Medina-cœli, aſſiſe dans un fauteuil.

Un autre en pied de la marquiſe de Llano, en habit de bal.

Un autre de la même dame, demi-figure.

Le portrait de don Pierre Campomanez, un peu plus que demi-figure.

Un autre de don Philippe de Caſtro, demi-figure; il n'y a que la tête de peinte.

La Vierge des douleurs pour don Antoine de la Quadra, directeur-général des poſtes.

Un S. Pierre aſſis, de grandeur naturelle, que M. Mengs a donné à ſon chirurgien, Pierre Martinez.

Il a fini auſſi dans le palais un tableau de l'Aſcenſion de J. C., qu'il avoit commencé à Rome, par ordre de la cour de Dreſde.

Il a fait pluſieurs fois ſon propre portrait, un peu moins que mi-figure, qu'il a donné à ſes amis, entr'autres à don Bernard de Yriarte, ſon ami particulier.

Il a laiſſé imparfait le portrait de don Amérique Pini, auquel il manque cependant peu de choſe. Il a laiſſé de même, mais bien moins avancé, celui de M. le marquis de Llano, qui étoit ſon ami & le mien. Il avoit fait venir ce portrait à Rome pour le finir, ainſi que pluſieurs autres dont nous ne parlerons pas, parce qu'ils ſont reſtés imparfaits.

A DRESDE.

A l'Huile.

Un grand tableau d'autel dans l'église Catholique, de trente trois pieds de hauteur sur seize pieds de largeur, représentant l'Ascension. M. Casanova en a donné une description qui se trouve dans le second volume de la *Bibliotheque des Arts* de M. Murr.

Un plus petit tableau à l'un des autels collatéraux : c'est le Songe de S. Joseph, devant qui il apparoit un ange.

Un autre dans la même église représentant la Conception. — Le dessin de ces trois tableaux est fort beau, & d'une grande correction.

Les portraits du roi & de la reine de Pologne en pied, & vêtus de leurs habits royaux.

Les portraits du prince & de la princesse royale jusqu'aux genoux.

Le portrait du comte de Bruhl, dont il n'y a que la tête de fini.

Une Madeleine couchée à demi-nue, dans la manière de celle du Corrège que possède la cour de Saxe.

Au Pastel.

Le portrait de l'électeur régnant de Saxe, lorsqu'il n'avoit que deux ans, assis en chemise sur un coussin de velours cramoisi, galonné en or, de grandeur naturelle.

Le portrait de M. Mengs même, dessiné d'une manière pittoresque, avec de longs cheveux qui lui pendent sur les épaules.

Un autre aussi de lui, un peu tourné.

Le portrait d'Ismaël Mengs son père, en robe fourrée.

Celui de Madame Thiele, femme d'un bon Paysagiste.

Celui de M. Antoine Annibale.

Celui de M. Hoffmann, valet de chambre du roi de Pologne, en habit brodé.

Celui de M. Silvestre, un crayon à la main.

Celui d'un ami de son père.

Celui de M. Thull, peintre Saxon, ami de M. Mengs.

Celui de la Signora Mingotti, cantatrice du roi de Pologne, tenant à la main un papier de musique.

La Vérité, demi-figure.

Un Cupidon qui aiguise une flèche.

Plusieurs miniatures & peintures en émail.

A ROME.

Le plafond du Musée pour le dépôt des anciens manuscrits sur papyrus, dont il est parlé à la page 23 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Une Sainte Famille : voyez la page 11 des Mémoires.

Un plafond à fresque dans l'église Arménienne de S. Eusèbe. Page 13 des Mémoires.

Un plafond dans la *villa* Albani; page 15 des Mémoires.

Une Vierge avec l'Enfant, S. Jean-Baptiste & S. Joseph.

Une Madeleine couchée, tenant une croix; tableau qui le fit recevoir à l'académie de S. Luc.

Le Songe de S. Joseph; voyez à la page 26 des Mémoires.

Un groupe de deux enfans, plus grands que nature; ce fut le premier essai que M. Mengs fit en détrempe.

Une Nativité pour un Abbé Vénitien.

Deux petits tableaux en pastel : Cérès & Flore.

S. Benoît dans le désert, tableau d'autel dans l'église des Religieux Célestins.

Le portrait du cardinal d'Yorck en pastel.

Ceux du pape Rezzonicho & de son neveu.

Celui de M. le chevalier d'Azara.

A NAPLES.

Les portraits du roi & de la famille royale.
Celui de la princeſſe Francavilla, née Borghèſe.
Une Madeleine pour le prince de San Gervaſi.
Un repos d'Egypte pour la reine de Naples.

A FLORENCE.

Un *Ecce Homo* pour le docteur Villigiardi.

Son portrait peint par lui-même, que le grand-duc a fait placer dans la galerie des peintres célèbres.

S. Joſeph averti en ſonge de fuir en Egypte.

La Vierge avec l'Enfant pour la grande-ducheſſe.

A GENES.

Une copie de la *Madonna della Seggiola* pour le ſeigneur Théaldo.
Le portrait de la Signora Tomaſina Cambiaſo.

A MILAN.

Une Vierge de demi-figure avec l'Enfant & S. Jean-Baptiſte pour le général Clerici.

A PARIS.

L'Innocence & le Plaiſir, deux tableaux au paſtel, dans le cabinet de M. le Baron d'Olbach.

Semiramis dans le moment qu'on lui remet une lettre qui lui apprend la révolte de Babylone; tandis qu'une femme lui arrange ſa chevelure; demi-figures.

Chez M. l'Epine, ſculpteur, ſon portrait fait par M. Mengs.

A ROUEN.

Chez M. de Hauterue, ſon portrait peint par M. Mengs, dont il fut l'élève.

A VIENNE.

Dans la galerie impériale, S. Pierre de grandeur naturelle, peint à l'huile.

Le portrait en paſtel de la grande-ducheſſe de Florence.

Celui de la jeune archiducheſſe Marie-Thérèſe de Naples.

Chez M. le comte Erneſt de Harrach, la Nativité de Notre-Seigneur.

Chez le prince Gallitzin, miniſtre de Ruſſie, une Venus, demi-figure de grandeur naturelle.

Au château de Léopoldſcron, près de Saltzbourg, chez M. le comte Lactance Firmian, le portrait de M. Mengs, peint par lui-même.

A STUTGARD.

Dans le cabinet de M. Guibal, la tête d'un capucin avec deux mains, peinte d'après le frère Pierre de Viterbe, mort en odeur de ſainteté.

Le deſſin original du tableau repréſentant la Madeleine.

Deux figures académiques ſur papier bleuâtre.

Une belle Nativité de Notre-Seigneur; deſſin lavé & rehauſſé de blanc. On dit que c'eſt la première penſée du tableau que M. Mengs fit pour le prince des Aſturies.

Trois deſſins que M. Mengs fit en 1741, d'après le dernier Jugement de Michel-Ange.

Une eſquiſſe de M. Guibal pour le grand eſcalier de Stutgard, retouchée par M. Mengs.

A CARLSRUH.

Chez M. le comte d'Edelsheim, premier miniſtre de cette cour, le portrait de ce ſeigneur par M. Mengs.

Deux cartons d'un deſſin très-fini & très-ſavant; l'un repréſente un Philoſophe encore dans la fleur de l'âge; l'autre une jeune Corinthienne qui fait des bouteilles de ſavon avec un chalumeau, d'après leſquels M. Mengs avoit fait deux tableaux au paſtel pour M. le marquis de Croixmare, qui les paya 2400 livres, & qui en outre fit préſent à M. Mengs d'une belle épée. On ignore ce que ces deux paſtels ſont devenus.

Huit figures académiques repréſentant des hommes de différens âges & de différens caractères de deſſin.

A COPPENHAGUE.

Le roi de Dannemarck a le portrait de Charles III, roi d'Eſpagne, peint par M. Mengs, en pied & ſous un dais, avec tous les attributs de la royauté Eſpagnole. C'eſt le même dont il eſt parlé à la page 61

ANGLETERRE.

Chez milord Northumberland à Londres, une copie de l'Ecole d'Athènes. Voyez à la page 13 des Mémoires.

Le portrait de milord duc de Richemont, avec les cheveux flottans, dans le goût des ajustemens des portraits de van Dyk.

Une figure du Christ portant la croix, demi-figure pour milord Cuper.

Le portrait de milord Cuper.

Les portraits de M. & Madame Suimars, négociant de la Jamaïque.

Le portrait de Robert Wood, premier secrétaire du bureau des affaires étrangères, & auteur d'un ouvrage sur les ruines de Palmyre & de Tedmor, en deux volumes *in-folio*.

Le portrait de M. Webb, colonel Anglois.

Celui du chevalier William Hamsbury, envoyé de la cour Britannique à Dresde.

Celui de M. Wilson célèbre paysagiste Anglois.

Cléopatre aux pieds d'Auguste, avec un grand nombre de figures; ce tableau est chez M. Hoorch.

Une Sainte Famille sur toile.

Une Sybille, demi-figure sur toile.

Une Madeleine, demi-figure.

A OXFORD.

Dans la nouvelle église d'Oxford un tableau d'autel, peint à Rome en 1770, représentant le Sauveur qui apparoit à la Madeleine.

EN IRLANDE.

Le portrait de M. Touche, gentilhomme Irlandois, peint par M. Mengs, juſqu'aux genoux, dans le coſtume en uſage au commencement du dix-ſeptième ſiècle.

Ouvrages reſtés imparfaits.

Une eſquiſſe en griſaille ou camayeu de la Réſurrection du Chriſt, d'après laquelle il devoit faire pour la cathédrale de Saltzbourg, un tableau d'autel de trente palmes de hauteur.

Le portrait de demi-figure de M. Honorat Gaëtan, un des ducs de Sermonette.

Un Jugement de Paris, figures de grandeur naturelle.

Gravures faites d'après les Ouvrages de M. Mengs.

Un S. Jean-Baptiſte, gravé par Carmona.

Une Madeleine, gravée par le même.

Une Vierge avec l'Enfant, gravée par Volpato.

Le Chriſt reſſuſcité qui apparoît à la Madeleine, gravé par par Carmona.

La Sybille, demi-figure, qui eſt en Angleterre, gravée par Moſmann.

Nous remarquerons que d'après le deſſin de M. Mengs, Volpato a gravé un Chriſt en prière, du Corrége. Ce morceau ſe trouve dans la collection des gravures qui paroît ſous le titre de *Schola Italica picturæ*.

Il y a auſſi des gravures d'anciens tableaux à freſque, dont M. Mengs avoit fait les deſſins. Voyez à la page 43 de ces Mémoires.

Le portrait de don Gabriel, infant d'Espagne, qu'on vient de graver pour le mettre à la tête d'une édition des Odes d'Anacréon, dédiée à ce prince.

Le portrait de M. Mengs, que possède don Yriarte, à Madrid, gravé par Carmona, & que nous avons fait copier pour mettre à la tête de notre traduction.



REFLEXIONS

SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOUT

DANS LA PEINTURE.

PRÉFACE

PREFACE
DE L'EDITEUR ALLEMAND.

JE n'entreprendrai point de faire l'éloge de l'ouvrage que je préſente aujourd'hui au public. Cependant la vérité, le devoir & la reconnoiſſance m'obligent d'en dire quelques mots. La *Beauté* & le *Goût*, dans la peinture, ſont les deux principaux objets ſur leſquels l'auteur cherche à donner aux artiſtes des notions claires & préciſes, & dont il leur trace la route, en leur indiquant les progrès qu'on y a déjà faits, & ceux qui reſtent encore à y faire. Si jamais on a bien développé ces deux grandes parties de la peinture, c'eſt ſans doute dans cet ouvrage, dont l'auteur s'eſt élevé par la nature juſqu'à la Divinité, & a pénétré par les productions de l'art juſques dans l'ame des grands maîtres qui l'ont illuſtré dans ſes plus beaux ſiècles. En veut-on la preuve ? que ce livre à la main on médite ſur la nature & ſur l'art ; qu'on les compare avec les préceptes que l'auteur y donne ; & des notions claires & lumineuſes de l'une & de l'autre feront le fruit de ce travail. L'auteur ne s'étend point en diſcutions, parce qu'il a voulu s'épargner à lui-même la peine de faire un gros livre, & laiſſer au Lecteur le plaiſir de la réflexion. Il eût d'ailleurs été inutile d'éparpiller dans pluſieurs volumes les vérités raſſemblées ici en peu de pages. Quiconque a un

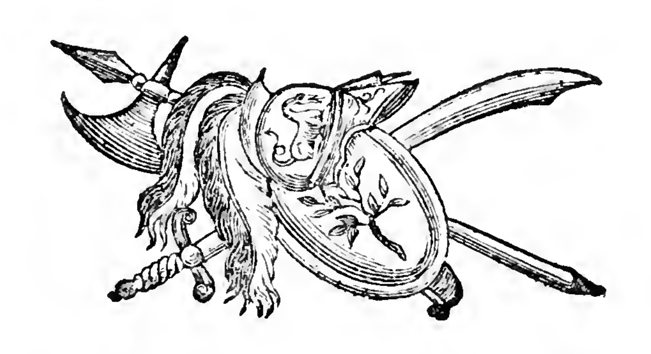
talent décidé pour l'art, auroit eu le dégoût de chercher dans ces volumes, ce qu'il trouvera ici en quelques lignes; & celui qui n'en peut tirer aucun fruit, ne feroit pas plus éclairé en pâliſſant ſur des *in-folio.* Voilà ce que j'avois à dire du fond de l'ouvrage même. Quant au ſtyle, il n'eſt pas fleuri, mais énergique, mais expreſſif, & tel qu'il convient à un maître qui enſeigne la ſimple vérité, & qui ne cherche à orner ſes penſées que comme dans l'antiquité on décoroit les ſtatues des dieux & des héros, par une draperie qui les couvroit avec décence ſans les cacher, Quand on comparera cet ouvrage avec d'autres écrits ſur le même ſujet, on le diſtinguera, dans la foule, auſſi aiſément que le poëte ſut découvrir ſa chère Laure parmi une multitude de perſonnes de ſon ſexe: — « Belle; » non comme l'eſſaim frivole des filles du peuple au teint » de roſe, qui ne ſemblent avoir été formées que par un » écart ou par un jeu de la nature; qui végètent privées » d'eſprit & de ſentiment, & dont les regards ne ſont » point animés de ce rayon divin qui ſubjugue tous » les cœurs ».

Klopstock.

Qu'il me ſoit permis de rendre ici un hommage public à l'amitié. Il y a quelques années qu'étant à Rome, M. Winckelmann daigna m'honorer de ſon eſtime, qui, depuis le premier moment que j'en ai joui, a fait le bonheur de ma vie. Je lui dois pluſieurs ſentimens agréables de ce qui eſt véritablement beau & grand, tant dans la

nature que dans l'art ; je lui ſuis redevable auſſi de l'amitié de pluſieurs perſonnes reſpectables, & entr'autres de celle de l'auteur de cet ouvrage ; c'eſt par lui enfin, que je jouis du bonheur de voir ici mon nom plus étroitement uni au ſien ; ce qui ſemble me donner quelque droit à l'immortalité, à laquelle je n'aurois jamais oſé prétendre par mes foibles ouvrages.

J. C. FUESSLI.



PREFACE

DE L'AUTEUR,

Qui eſt à la tête de l'Edition originale Allemande.

JE n'avois d'abord compoſé cet écrit que pour mon propre uſage, & par le ſeul deſir de découvrir des vérités nouvelles; mais étant ſur le point de le finir, je fus invité par une académie d'Allemagne * de le publier dans ſes Mémoires, ce qui néanmoins n'a pas eu lieu par différens obſtacles: cette académie a depuis été abolie, & l'ouvrage m'eſt reſté.

L'ayant relu par haſard quelque tems après, je n'en fus pas entièrement ſatisfait. Je réſolus donc de le refondre & d'en retrancher quelques parties, pour y ajouter des idées nouvelles; mais lorſque je conſidérai la peine & le travail que cela devoit me coûter, & combien il me feroit difficile de rendre mes idées d'une manière plus lumineuſe, je fus de nouveau tenté d'abandonner cet ouvrage. En le parcourant néanmoins de nouveau, il me parut ne devoir pas reſter enſeveli dans un oubli total; je crus que les vérités qu'il renferme pourroient

* L'académie d'Ausbourg.

être utiles à plusieurs personnes. Ces considérations, jointes aux sollicitations de mon ami Winckelmann, m'engagèrent enfin à le publier. Je n'ai cependant pas voulu y mettre mon nom, parce que je n'ai pas l'habitude d'écrire, & que j'ai voulu éviter la censure de certaines personnes qui me critiqueront peut-être sans me comprendre.

Je préviens les jeunes peintres qu'ils doivent lire cet ouvrage avec attention, & à tête reposée ; car ce n'est que par une étude constante & des méditations profondes que j'ai porté l'art de peindre beaucoup plus loin que plusieurs artistes de mon tems, & je ne leur communique cet écrit que dans l'espoir de leur être utile. Si le Lecteur veut réfléchir mûrement sur ce que je vais lui dire, & si à cette étude il joint un zèle infatigable & un travail opiniâtre, j'ose me flatter qu'il pourra en tirer un grand avantage.

Je prie aussi les amateurs de cette espèce d'ouvrages, d'avoir soin, autant que cela dépendra d'eux, que celui-ci ne soit traduit en quelqu'autre langue que ce soit, que sous ma révision ; étant persuadé que la manière d'écrire dont je me sers, ne peut pas être bien rendue dans d'autres langues : en Italien, elle seroit tout-à-fait inintelligible ; en François, elle paroîtroit ridicule, absurde même, & pourroit blesser les oreilles délicates du commun des écrivains & des personnes qui ne lisent que par simple amusement : car j'écris comme un maître pourroit parler à ses disciples.

J'ai cherché d'abord à donner une idée plus particulière & plus précise de la *Beauté*, à cause de la diversité

d'opinions qu'on s'eſt formées ſur ce ſujet ; pour donner enſuite une définition du *Goût*, parce que la plupart des écrivains, qui en ont parlé, n'ont pas expliqué d'une manière exacte pourquoi l'on ſe ſert de ce mot dans la peinture ; enfin j'ai tâché de donner une idée plus diſtincte du Goût, en citant des exemples de celui qu'on trouve chez les plus grands maîtres ; car comme je me ſuis écarté un peu de la peinture dans la première partie de cet ouvrage, j'ai craint d'avoir manqué par-là mon but, qui eſt d'être utile aux peintres. J'ai donc cité des exemples qui me donnent le moyen de parler de toutes les règles de l'art. On verra que toutes les parties que je loue chez les grands maîtres, ſont celles qui peuvent ſervir de règle à ſuivre & d'exemple á imiter.

J'avertis néanmoins les élèves de ne pas trop s'arrêter à la métaphyſique ou à la partie idéale de l'art dont il eſt ici queſtion ; car elle n'eſt rien moins qu'utile quand on ne fait que commencer. Le premier ſoin de l'élève doit être d'exercer ſon œil à la juſteſſe, afin de parvenir par-là à bien imiter. Il doit, en même tems, travailler ſa main, afin qu'elle apprenne à obéir avec promptitude, pour paſſer enſuite aux règles & aux ſecrets de l'art. Je veux que l'on commence d'abord par la pratique ou la partie méchanique, pour étudier après cela la théorie ; parce qu'on eſt propre à apprendre les règles de l'art quand on eſt parvenu à un certain âge ; mais la preſteſſe de la main, & la juſteſſe de l'œil ne peuvent s'acquérir que pendant un certain tems, c'eſt-à-dire, auſſi long-tems qu'on n'a pris aucune habitude ; car ſi une fois on s'eſt accoutumé à mal faire, il n'eſt plus poſſible de ſe déshabituer, dans

un âge mûr, de la méthode vicieuse qu'on a contractée.

Cet écrit doit donc être lu dans différentes vues par les différentes classes des peintres.

Les élèves ne doivent le lire que pour apprendre combien l'art est grand & difficile, afin qu'ils redoublent de zèle, & ne perdent point de tems à s'instruire de ses moindres parties. Car quoique les premiers principes soient les vrais matériaux & les fondemens de la peinture, on ne peut cependant en faire aucun usage qu'après avoir rassemblé les autres parties de l'édifice entier de l'art.

La seconde classe de peintres, c'est-à-dire, ceux qui sont déjà instruits de ces premiers principes, pourront principalement profiter de cet ouvrage; car c'est pour eux qu'il a été composé, afin qu'ils y apprennent ce que c'est que le bon Goût, & pour qu'ils puissent juger s'ils en sont naturellement doués ou non, & par quels exemples ils peuvent l'acquérir ou s'y former davantage.

Les peintres faits pourront de même en retirer quelque fruit, en apprenant à connoître les beautés des ouvrages des grands maîtres, & à bien conduire leurs disciples dans la carrière difficile de l'art.

Je parle avec franchise, parce que l'expérience est le seul moyen par lequel les hommes puissent reconnoître l'utilité des choses pour les nommer bonnes; & c'est à cette seule méthode que je dois tout ce que je sais, & tout ce que je vais exposer dans cet écrit.

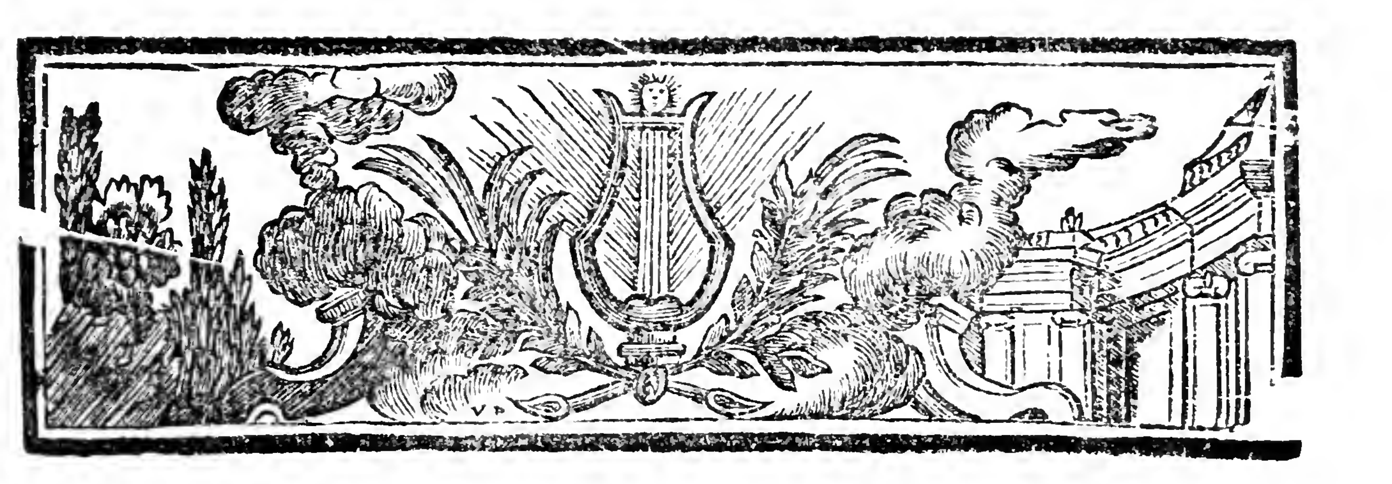
Si dans cet ouvrage il se trouve quelques passages qui paroissent obscurs, je me soumets à en donner tous les éclaircissemens qu'on pourra desirer; & si je me suis trompé, un orgueil déplacé ne m'empêchera pas d'en

faire l'aveu, & de rétracter les erreurs que j'aurai pu commettre, si je puis les reconnoître; sinon je tâcherai de défendre mes idées avec le plus de clarté qu'il me sera possible *.

---

* Voici comment M. Winckelmann s'exprime, dans une lettre à M. Franke, au sujet de l'ouvrage dont il est ici question: « Il » y a quelques mois qu'il a paru à Zurich un petit ouvrage, mais » fort précieux, intitulé: *Réflexions sur la beauté & sur le goût* » *dans la peinture*, publié par M. Fuessli. L'auteur de ce traité, » qui m'est dédié, est le célèbre chevalier Mengs. Tâchez de vous » le procurer, & vous y trouverez des choses qui n'ont encore » été ni dites, ni pensées ». *Note du Traducteur.*





REFLEXIONS
SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOÛT
DANS LA PEINTURE.

SECTION PREMIÈRE.

DE LA BEAUTÉ.

ARTICLE PREMIER.

Définition de la Beauté.

COMME la perfection n'eſt point le partage de l'humanité, que Dieu ſeul en eſt doué, & que l'homme ne peut comprendre que ce qui tombe immédiatement ſous les ſens, la ſageſſe infinie lui a donné une perception purement viſible de la perfection : c'eſt ce que nous

nommons *Beauté.* Cette Beauté se trouve dans toutes les choses créées, toutes les fois que l'idée que nous avons des choses & notre sentiment intellectuel ne peuvent pas s'élever davantage par l'imagination qu'ils le font par la vue de ces choses mêmes : c'est ce qu'on peut comparer à la nature du point. Le point mathématique est regardé comme indivisible ; & par conséquent il est, dans le vrai, incompréhensible pour nous. Comme il est cependant nécessaire que nous nous formions une idée sensible du point, nous donnons ce nom à une petite tache qui nous paroît indivisible ; & c'est ce qu'on appelle point visible. On peut donc supposer que la perfection est le point mathématique ou indivisible, & qu'il comprend en lui toutes les propriétés essentielles & tous les attributs louables, qui ne peuvent se trouver dans la matière seule, qui est toujours imparfaite. C'est cette imperfection de la matière qui est cause que nous nous sommes formés une espèce de perfection d'après nos idées ; c'est-à-dire, lorsque nous ne pouvons pas appercevoir l'imperfection d'une chose ; & c'est à cette apparence de la perfection que nous donnons le nom de *Beauté.* Cette Beauté, comme je l'ai dit, se trouve dans chaque chose en particulier, ainsi que dans toutes prises collectivement, & c'est elle qui fait la perfection de la matière ; mais entre cette perfection & la perfection divine, il y a la même différence qu'entre les deux points. L'on peut donc appeller la Beauté une perfection visible, de même qu'on donne au point le nom de point visible. Or, comme dans le point sensible se trouve réellement le point invisible ou mathématique, la perfection se

trouve de même, quoique d'une manière invisible, dans la Beauté. L'œil ne peut appercevoir aucune de ces perfections invisibles ; mais l'ame les sent, parce que l'une & l'autre (savoir l'ame & la perfection), ont été produites par la sagesse infinie, qui est l'origine & la source de toute perfection.

Platon * appelle le sentiment de la Beauté une réminiscence de la suprême perfection ; & c'est à cette cause qu'il attribue l'émotion ravissante qu'elle fait naître. Peut-être réverois-je aussi heureusement que lui, en disant que notre ame est émue par la Beauté, à cause qu'elle jouit par sa vue d'une félicité momentanée, qu'elle espère goûter éternellement dans le sein de Dieu, mais qu'elle perd bientôt dans la contemplation des choses matérielles.

ARTICLE II.

Cause de la Beauté des objets visibles.

RIEN n'est visible sans la matière ; tout objet matériel doit avoir une forme ; cette forme est la mesure de sa puissance, qui lui a été donnée par le Créateur ; & cette

---

* *Plato, in Phœdro III. p. 249. Edit. Steph.* Τουτο (καλον) δε εστιν αναμνησις εκεινων α ποτ' ειδεν Ἡμῶν ψυχὴ, συμπορευθεισα Θεω, και ὑπεριδουσα, α νουν ειναι φαμεν, και ανακυψασα εις το ΟΝΤΩΣ ΟΝ.

puissance est la cause de sa forme. Dans les premières formes de la nature il n'y a aucune Beauté; car elles ne sont pas encore distinctes pour nous; elles existent réellement, mais on ne peut s'en former aucune idée. De ces premières formes, la cause suprême en a fait d'autres qui sont visibles; & c'est cette visibilité qui produit les couleurs. Ces couleurs sont différentes suivant la forme; c'est-à-dire, que suivant la forme, les rayons du soleil produisent des effets différents. Si ces premières petites formes visibles sont régulières & uniformes, on les appelle *pures*; car le rayon de lumière ne produit alors qu'un seul effet, & de cet effet résulte la Beauté. Que cela est ainsi, c'est-à-dire, que ces couleurs proviennent de l'aspect d'une matière uniforme ou régulière, c'est ce qui est prouvé par le prisme. Il est certain aussi que l'uniformité produit la Beauté, puisque le plus beau rouge dégrade le plus beau jaune, de même que le bleu altère le rouge, &c.; & que si l'on mêle ensemble le bleu, le rouge & le jaune, ces trois couleurs seront totalement dégradées & sans force. Lorsque nous voyons donc que la nature a coloré si diversement la matière, on doit l'attribuer à la différence de ses moindres formes ou particules, & à leurs divers mélanges. De ces petites formes la nature en a fait de plus grandes, qu'on ne juge plus belles ou laides d'après leurs couleurs, mais d'après leurs formes. L'accord de ces petites formes avec leur cause & leur harmonie entr'elles, est aussi le principe de ce qui les fait trouver belles. C'est pourquoi de toutes les formes la ronde est la plus parfaite; car elle n'a qu'une cause, qui est l'extention de son propre point

central. Et celles qui dans leurs formes ont différentes cauſes, ſont en proportion moins parfaites; cependant elles ont toujours quelque Beauté, parce que celles qui n'ont point une intime connection entre elles ſont ſuſceptibles néanmoins de diverſes ſignifications; de même que dans la nature on voit pluſieurs objets, qui par eux-mêmes n'ont aucune Beauté, en acquièrent par le rapport qu'une partie a avec une autre partie. Or, comme toute la nature a été créée pour nous émouvoir, & que pour cela il doit y avoir des parties actives, & d'autres purement paſſives, il eſt néceſſaire auſſi qu'il y ait différens degrés de perfection; car la partie paſſive doit néceſſairement être moins parfaite que la partie active. Ces parties imparfaites ne doivent pas pour cela être moins eſtimées, lorſqu'elles concourent à la même cauſe; & elles ont auſſi dans leur moindre degré de perfection une eſpèce de Beauté qui leur devient propre, lorſqu'elles ſont ce qu'elles doivent être pour remplir leur deſtination. La Beauté ſe trouve donc dans tout ce qui exiſte, car la nature n'a rien fait d'inutile; & comme je l'ai dit, chaque choſe a ſa Beauté, lorſque cette choſe eſt parfaite ſuivant l'idée ſous laquelle elle tombe. L'idée que nous nous en formons eſt produite par la connoiſſance que nous avons des objets; & cette connoiſſance vient de notre ame. La Beauté ſe trouve donc dans tous les objets, lorſque la matière eſt une avec ſa deſtination. Il eſt d'ailleurs naturel qu'il y ait des parties parfaites & d'autresi mparfaites, puiſqu'on doit ſe repréſenter toute la nature comme une république où chaque individu

tient ſa place, quoique les uns ſoient d'une condition plus élevée que les autres.

Il eſt néceſſaire d'obſerver ici que les parties les plus parfaites en Beauté renferment ſouvent moins d'utilité que celles qui ſont moins belles; car ces dernières peuvent produire pluſieurs effets & ſont propres à plus d'une opération; tandis que les plus parfaites ne peuvent produire qu'un ſeul effet & ne ſont propres qu'à une ſeule choſe. Ceci a lieu pour toutes les couleurs & pour toutes les formes. Il n'y a que trois couleurs parfaites, qui ſont le jaune, le rouge & le bleu; & ces trois couleurs n'ont qu'une ſeule manière d'être parfaites, c'eſt lorſqu'elles ſont également diſtinctes de toutes les autres couleurs. Mais les couleurs compoſées ou rompues, telles que l'orangé, le violet, le verd, peuvent être de différentes eſpèces; c'eſt-à-dire, qu'elles peuvent tenir plus ou moins d'une couleur ou d'une autre; & les moindres, formées du mêlange de trois couleurs, peuvent être variées à l'infini, juſqu'à ce qu'il ne reſte plus en elles de partie primitive & dominante; & alors elles ſont pour nous comme une choſe inanimée & ſans expreſſion. Il en eſt de même des formes viſibles: la forme ronde, qui eſt la ſeule parfaite, de même que les formes équilatérales, ne peuvent être que d'une ſeule manière; mais celles qui ont des angles inégaux, ſont ſuſceptibles de différentes ſignifications, & préſentent à l'eſprit différentes idées; de ſorte qu'elles ſont auſſi utiles que les plus parfaites. On en a dit la raiſon; c'eſt qu'elles peuvent exprimer toutes ſortes d'idées, juſqu'à ce que, par

la multiplicité de leurs faces, elles deviennent entièrement indécifes & infignificatives. Que le fentiment de la Beauté d'une chofe naît de fon analogie avec l'idée que nous en avons, paroît clairement par les chofes qui font diamétralement oppofées entr'elles, & qu'on regarde néanmoins comme belles. Nous appellons, par exemple, belle une efpèce de pierre, lorfque cette pierre eft parfaitement d'une feule couleur pure; & nous donnons de même le nom de belle à une autre pierre qui a différentes couleurs ou veines. S'il n'y avoit qu'une feule efpèce de perfection, caufe de la Beauté, nous devrions regarder l'une de ces pierres comme belle, & l'autre comme laide; pendant que nous eftimons l'une & l'autre également belle dans leur efpèce, à caufe de l'idée que nous nous en formons. Voilà pourquoi nous donnons le nom de laide à la pierre que nous croyons devoir être d'une feule couleur, lorfqu'elle fe trouve avoir la moindre tache, & que nous n'eftimons pas l'autre lorfqu'elle n'eft que d'une feule couleur; car l'une & l'autre font pour lors imparfaites, fuivant l'idée que nous y attachons. Il en eft de même de toutes les chofes créées. Un enfant feroit laid s'il avoit les traits d'un homme fait; à fon tour l'homme eft pour nous un objet défagréable, lorfqu'il a la figure de la femme; de même que la conformation de l'homme nous révolteroit dans celle-ci.

Ces réflexions fuffifent pour nous faire connoître la principale caufe de la Beauté. Je dis donc que la Beauté eft le réfultat de l'analogie de la matière avec notre perception. Nos idées viennent de la connoiffance que nous avons de la deftination des chofes; nous devons cette

connoissance à l'expérience & à l'examen de l'effet général des choses : l'effet général vient de la destination que le Créateur a assigné à chaque chose ; cette destination a pour principe la division graduelle de la perfection de la nature , & le tout a pour cause la sagesse infinie de Dieu.

ARTICLE III.

Des effets de la Beauté.

LA Beauté consiste dans la perfection de la matière, suivant l'idée que nous en avons. Comme Dieu seul est doué de la perfection , la Beauté est un attribut de la Divinité. Plus il y a de Beauté dans une chose , plus elle suppose d'intelligence : la Beauté étant l'ame de la matière. Comme l'ame de l'homme est la cause de son existence , de même la Beauté est , pour ainsi dire , l'ame des formes , & ce qui n'a aucune Beauté est comme mort pour nous. La Beauté a une force qui ravit & qui enchante ; & comme elle est intellectuelle, elle émeut l'ame de l'homme , augmente en même tems sa puissance , & lui fait oublier qu'elle est renfermée dans un espace très-borné : voilà d'où naît l'attrait de la Beauté. Lorsque nos yeux apperçoivent quelque chose de beau , l'ame qui en est frappée , desire de devenir une avec cette chose : c'est ce qui fait que l'homme cherche toujours à s'approcher de ce qui est beau. La Beauté élève notre ame au-dessus de l'humanité ; elle la pénètre en tout sens ; de sorte que si

si cet enthousiasme dure quelque tems, il dégénère facilement en une espèce de mélancolie, lorsque l'ame s'apperçoit qu'elle est trompée par une fausse apparence de la perfection. Voilà pourquoi la nature a produit une infinité de dégrés de Beauté, afin de tenir, par cette variété, notre esprit dans une émotion égale & continuelle. La Beauté touche tous les hommes, parce qu'elle a une puissance analogue à notre ame qui se tourne vers elle, qui la cherche par-tout, & qui ne tarde pas à la trouver; car elle est la lumière de toute la matière, & l'image de la Divinité même.

ARTICLE IV.

La Beauté parfaite pourroit se rencontrer dans la nature, mais elle ne s'y trouve pas.

QUOIQUE la Beauté parfaite ne se trouve pas dans la nature, il ne faut pas en conclure qu'elle ne pourroit pas s'y rencontrer, & qu'il faut s'écarter des loix de la vérité pour imiter la Beauté. La nature a fait toutes les choses de manière qu'elles peuvent être parfaites, relativement à leur destination. Cependant comme la perfection participe toujours de la nature divine, qui est la souveraine perfection, il y a peu de choses qui soient parfaites, tandis que l'imperfection est fort grande; car la perfection est ce qui a une cause parfaitement déterminée. Comme chaque figure n'a qu'un seul point central, de même la nature n'a mis dans chaque espèce qu'un seul point central où se

trouve toute la perfection de la circonférence. Le centre est un point, & la forme entière a une infinité d'autres points qui sont imparfaits relativement à ce point central. Aimsi que parmi toutes les pierres, il n'y en a qu'une seule espèce de parfaite, qui est le diamant, & que l'or est l'unique métal parfait; de même parmi les êtres animés, l'homme seul est doué de la perfection. Il se trouve aussi dans chaque sexe une grande variété; mais la perfection est rare. Comme l'homme n'existe pas par lui-même, mais qu'il doit son être au concours de différentes causes étrangères, il est, pour ainsi dire, impossible qu'il soit parfaitement beau. Il n'y a point d'homme dont quelque passion n'ait dérangé, en totalité ou en partie, la santé; il n'y en a point chez qui quelque goût particulier ne domine sur ses autres goûts. Ces différentes passions & ces goûts particuliers agissent toujours avec plus de puissance sur quelque partie du corps de l'homme. Il en est de même des femmes: leurs passions & leurs fantaisies dérangent ou altèrent leur santé; ce qui influe sur l'enfant, qui par conséquent n'a pas toujours la force d'accomplir librement la conformation de ses membres; au lieu que si l'ame de l'homme pouvoit opérer sans gêne son développement, il en résulteroit nécessairement la perfection *. Voilà pourquoi aussi la

* Ces idées & plusieurs autres répandues dans cet ouvrage, nous prouvent que M. Mengs se livre ici à ce mélange de la doctrine de Platon & de celle de Leibnitz, que son ami Winckelmann lui avoit inculquée sur la métaphysique de l'art. La puissance de l'ame

Beauté fert à exprimer la force de l'ame, & nous donne une idée avantageufe de l'homme qui en eft doué; mais comme l'ame fe trouve fouvent à la gêne, il naît peu de belles perfonnes. Auffi voit-on que les différens peuples de la terre ont des paffions différentes, & font diftingués par des traits particuliers qui les caractérifent. On fera convaincu que la Beauté parfaite pourroit fe trouver dans l'homme, fi l'on confidère que chaque individu a quelques belles parties, & que ce font les plus belles parties qui portent le plus grand caractère d'utilité, & qui répondent le mieux à la caufe de leur conformation. L'homme pourroit donc être doué de la Beauté, fi divers accidens ne contrarioient pas le développement de fon corps. Je parle ici de l'homme, parce qu'il eft la partie de la nature dans laquelle la Beauté brille avec le plus d'éclat.

---

qui fert à développer le corps, fans favoir comment, & les natures plaftiques que quelques écrivains ont fait renaître de nos jours, font fans doute des idées qu'on ne fe feroit pas attendu à voir s'établir dans ce fiècle. Ces idées ont néanmoins trouvé des défenfeurs ; ce qui a fait dire à l'auteur de l'éloge du célèbre Hartzoeker, propofé par l'académie des fciences de Paris : *Qu'il n'y a point d'idée de l'ancienne philofophie qui foit affez profcrite, pour ne pas pouvoir efpérer de la voir rétablir par la philofophie moderne.*

ARTICLE V.

L'Art peut ſurpaſſer la nature en Beauté.

ON dit que la peinture eſt une imitation de la nature, comme ſi par ce mot *imitation* on vouloit faire entendre que cet art eſt moins parfait que la nature; ce qui cependant n'eſt vrai que dans un certain ſens. La nature offre des parties qu'il eſt impoſſible à l'art d'imiter; du moins trouve-t-on que l'art y eſt bien imparfait, lorſqu'on le compare avec la nature : telle eſt, par exemple, la partie du clair-obſcur. D'un autre côté, l'art a une partie dans laquelle il eſt plus puiſſant, & ſurpaſſe même la nature : c'eſt la Beauté. La nature, dans ſes productions, eſt ſujette à pluſieurs accidens; mais l'art opère librement, parce qu'il n'a pour inſtrumens que des matières paſſives, & qui n'offrent aucune réſiſtance. L'art peut choiſir dans le ſpectacle entier de la nature ce qu'elle offre de plus parfait, & raſſembler différentes parties de pluſieurs endroits, & la Beauté de pluſieurs individus; tandis que la nature ne peut prendre la matière pour la formation de l'homme que de la mère même : étant d'ailleurs ſoumiſe à pluſieurs accidens. L'homme peut donc être repréſenté par la peinture plus beau qu'il ne l'eſt en effet dans la nature. Où trouvera-t-on, par exemple, réuni à la fois dans un même homme la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, avec la ſoupleſſe & l'agilité des membres? Il n'y a même aucun individu qui

jouiffe d'une fanté parfaite, laquelle eft altérée fans ceffe par les befoins & les travaux renaiffans de la fociété. Tout cela peut néanmoins être exprimé facilement par la peinture, en marquant la régularité dans les contours, la grandiofité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, la vigueur dans les épaules & dans les bras, la franchife fur le front & dans les fourcils, l'efprit entre les yeux, la fanté fur les joues, & l'affabilité fur les lèvres. Si de cette manière on donne de l'expreffion & de la force à toutes les parties, tant grandes que petites, de l'homme & de la femme; & fi l'on varie ces expreffions, fuivant les différentes circonftances dans lefquelles l'homme peut fe trouver, l'artifte verra que l'art peut furpaffer la nature; car de même que le miel ne fe trouve pas dans une feule fleur particulière, mais que chaque fleur en contient une partie, dont l'abeille compofe fon tréfor en le raffemblant; de même l'artifte peut choifir ce qu'il y a de meilleur dans la nature, & par ce moyen répandre la plus grande grace & la plus grande expreffion fur les ouvrages de l'art. Qu'il eft poffible d'embellir par le choix les productions de la nature, peut fe voir par les deux arts les plus enchanteurs qu'il y ait : la poéfie & la mufique. La mufique n'eft qu'un compofé de tous les différens tons qui fe trouvent dans la nature, difpofés dans un ordre méthodique, qui, par le choix, devient une caufe, & reçoit alors un efprit propre à toucher l'ame; & c'eft cet efprit qu'on appelle harmonie. De même la poéfie n'eft que le langage ordinaire de l'homme, réduit en périodes mefurées & caden-

cées ; premièrement des mots, ensuite des phrases ; & c'est par le choix des syllabes sonores & bien assorties, qu'on est parvenu à la prosodie, qui est une espèce d'harmonie. Comme la musique & la poésie font un effet plus puissant que les différens tons ou que les mots dont elles sont composées, lorsqu'ils se trouvent isolés ou rassemblés sans choix ; il en est de même de la peinture qui, en gardant un certain ordre, & en rejetant ce qui est inutile & sans effet, devient un art, & acquiert, ainsi que ses deux sœurs, une plus grande énergie.

Que l'artiste cependant ne pense pas que l'art est parvenu à son plus haut degré de perfection, & qu'on ne peut pas aller plus loin : cette idée est fausse & ne pourroit que lui nuire. Jusqu'à présent aucun des modernes n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs ont tracée ; car depuis la renaissance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & le gracieux ; & quand même il seroit certain qu'ils eussent porté les parties qu'ils possèdoient au plus haut degré, il reste encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces différentes parties ensemble. Il ne faut donc pas que les artistes se découragent, parce qu'ils ont été dévancés par de grands maîtres ; ils doivent, au contraire, s'enflammer davantage, par l'idée de leur grandeur, pour lutter avec eux ; & quand même ils ne pourroient que marcher sur leurs traces, il leur sera glorieux encore d'être vaincus en les imitant ; car quiconque cherche à atteindre le sublime de l'art, paroîtra grand dans ses moindres parties même. Ainsi qu'on juge qu'un homme, à qui l'on voit prendre le chemin d'une ville, y arrivera, s'il continue sa route ;

on peut dire de même d'un artiſte qui s'élance dans la carrière de la perfection, qu'avec le tems il y parviendra certainement, s'il s'y exerce avec application & conſtance. Oui, je le répète, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, qui furent les plus grands artiſtes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appât du gain. Je crois même que l'art ne parviendra jamais plus à ce degré de perfection & de Beauté auquel les anciens Grecs l'avoient porté, à moins qu'il ne ſe forme une nouvelle Athènes : puiſſe-t-elle un jour exiſter parmi mes compatriotes * !

Voilà ce que j'avois à dire de la Beauté, ſavoir que, comme la perfection eſt purement idéale & non pas individuelle, la Beauté eſt la perfection figurée & viſible de la matière. La perfection de la matière conſiſte dans ſon analogie avec nos idées; & nos idées ſont fondées ſur la connoiſſance de la deſtination des choſes. Une choſe eſt parfaite lorſqu'elle n'offre qu'une idée, & qu'elle eſt exactement une avec cette même idée. Les perfections peuvent être regardées comme les agens de la nature, dont les plus parfaits ſont ceux qui dans leur eſpèce rempliſſent le mieux leur deſtination. C'eſt pourquoi ce qui eſt laid eſt en quelque ſorte beau, à cauſe de l'utilité qui en réſulte à la place qu'il occupe. Mais ce qui n'a qu'une ſeule cauſe par laquelle il a une parfaite iden-

* Ce paſſage a été tronqué dans l'édition Italienne de M. d'Azara ; on ſent aſſez pourquoi.

tité avec la matière, est d'une plus grande perfection que ce qui a plusieurs causes. Ce qui tient à l'idéal est plus parfait que ce qui tient à la matière. L'idéal peut communiquer de sa perfection à la matière, & la matière est susceptible de la recevoir. L'artiste qui veut produire quelque chose de beau, doit chercher à s'élever par degré au-dessus de la matière, ne rien faire sans cause & ne rien souffrir d'inanimé ni d'inutile; car cela dégrade tout. Son génie doit chercher à donner par le choix la perfection à la matière. Le génie est l'esprit du peintre, & l'esprit doit commander à la matière. Son plus grand soin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout son ouvrage qu'un seul objet principal, afin qu'il n'y ait qu'une seule cause de perfection; & cette cause doit se répandre jusques sur la moindre partie de la matière. Il doit choisir ce que la nature offre de plus convenable & de plus parfait, pour rendre ses idées sensibles aux spectateurs. Comme la perfection se trouve par gradation dans la nature, l'artiste doit de même donner à chaque chose des expressions différentes, qui toutes cependant doivent concourir à l'expression principale. Par ce moyen le spectateur reconnoîtra l'idée de chaque chose en particulier, & dans toutes ensemble l'idée ou la cause du tout; & il regardera comme parfait un ouvrage où la qualité de la matière de chaque chose sera rendue conformément à son idée. Alors il sentira la Beauté de l'ouvrage, qui résulte du concours de toutes les parties, & son ame en sera touchée. Car comme chaque partie qu'une telle production présente, a une cause & un esprit, l'ensemble en sera de même plein d'esprit,

d'eſprit, & par ce moyen aura atteint le plus haut degré de perfection dont la matière eſt ſuſceptible.

Comme l'Etre ſuprême a doué chaque choſe d'une perfection qui rend à nos yeux la nature ſi admirable & ſi digne de ſon Créateur ; l'artiſte doit de même, par chaque trait & par chaque coup de pinceau, imprimer à ſon travail une trace de ſon génie, afin que ſon ouvrage puiſſe dans tous les tems être regardé comme la production d'un homme éclairé.



SECONDE SECTION.

DU GOUT.

ARTICLE PREMIER.

Origine de ce mot dans l'Art.

TOUTES les productions de l'homme sont imparfaites ; & quand nous disons qu'une chose est parfaite, ce n'est que parce que nous n'en connoissons pas les défauts : toutes les perfections de l'homme & des ouvrages de l'homme ne sont qu'une similitude de la véritable perfection ; c'est pourquoi on se sert du mot *Goût* dans la peinture, pour signifier qu'un ouvrage peut avoir le Goût de la perfection, sans être lui-même parfait. C'est dans ce sens qu'on peut dire que dans la peinture le Goût ressemble en quelque sorte au Goût physique ; c'est-à-dire, que de même que celui-ci agit sur le palais & sur la langue, l'autre agit sur les yeux & sur l'esprit. Dans les deux Goûts il y a plusieurs dégrés différens, compris sous une seule dénomination générique ; car comme plusieurs choses sont amères, douces ou aigres, sans que cette douceur ou cette amertume soit dans toutes au même dégré ; il en est de même du Goût dans la peinture, tant pour le grand que pour le gracieux & pour l'expressif, dont chaque genre a ses différens degrés.

ARTICLE II.

Définition du Goût.

MAIS comme rien ne peut plaire à l'homme que ce qui l'émeut, aucun aliment ne peut le flatter s'il n'y trouve un Goût dominant ; de même dans la peinture chaque objet qui fe préfente à l'œil, doit, pour lui être agréable, caufer une émotion dans les nerfs optiques.

C'eft cette opération qu'on appelle le Goût, qu'on peut regarder comme une efpèce de ftyle ou de manière, qui eft différent dans chaque homme. Cependant il y a cette diftinction à faire entre le Goût & la manière, que celle-ci peut être bonne ou mauvaife, & qu'on en juge fuivant fa perfection; tandis que le Goût peut être réveillé par une moindre perfection. Comme on appelle un mets doux ou amer, quoiqu'il ait peu de l'une ou de l'autre de ces qualités, de même auffi un tableau peut être de bon Goût, fans cependant être parfait. Le Goût dans la peinture peut, comme le Goût phyfique, devenir bon ou mauvais, car l'œil contracte, ainfi que la langue, des Goûts particuliers & vicieux. Des boiffons fortes, des mets trop relevés ufent le palais, au lieu que des alimens délicats & légers en confervent la fineffe. Il en eft de même en fait de peinture : l'exagérarion & la caricature gâtent le Goût de l'art; mais le beau & le fimple accoutument l'œil à des fenfations délicates. Le Goût que quelques hommes ont pour ce qui eft outré,

vient de ce que leurs facultés intellectuelles & visuelles sont grossières ; mais ceux qui aiment ce qui est trop froid, ont en général le sentiment trop délicat : & cette différence dans la manière de voir se trouve aussi bien parmi les artistes que parmi les amateurs.

ARTICLE III.

Usage & Règles du bon Goût.

LE meilleur Goût qui puisse naître de l'étude de la nature, c'est le Goût moyen ; car il plaît à tous les hommes en général. Le Goût est ce qui détermine le choix du peintre ; & c'est par le choix qu'il fait qu'on connoît si son Goût est bon ou mauvais. Le bon Goût est celui qui est également éloigné de tous les défauts ; & le mauvais se trouve dans tous les extrêmes.

Les ouvrages de l'art qu'on appelle communément de bon Goût, sont ceux où les objets principaux sont distincts & bien exprimés, ou ceux qui sont exécutés d'une manière si facile & si légère, que le travail s'y trouve caché : l'une & l'autre espèce nous plaisent également, & nous donnent une haute idée de l'artiste qui les a faits, parce qu'on croit qu'il n'a rien ignoré en faisant ainsi le choix des objets principaux, ou qu'il a su beaucoup pour exécuter ses ouvrages avec tant de facilité.

Le grand Goût consiste à choisir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à

rejeter ou à cacher celles qui font foibles & fubordonnées, lorfqu'elles ne font pas abfolument néceffaires.

Le Goût médiocre eft celui où les grandes & les moindres parties font également traitées ; de forte que le tout eft foible & prefque fans Goût.

Le Goût mefquin s'occupe de toutes les petites parties ; ce qui rend l'ouvrage petit & froid.

On donne le nom de bon Goût à ce qui exprime ce que la nature offre de plus beau. Il eft au-deffus du Goût médiocre, & fublime à côté du mauvais Goût, qui ne prend dans la nature que ce qu'elle a de mefquin & de commun. La même comparaifon peut fe faire pour le gracieux, l'expreffif, ainfi que pour tous les autres genres.

Le Goût eft ce qui détermine l'artifte à faire choix d'un objet principal, & à prendre ou à rejeter ce qui peut y avoir un rapport, bon ou mauvais : voilà pourquoi lorfque dans un tableau tout eft exécuté d'une même manière, on dit que l'artifte a tout-à-fait manqué de Goût, parce qu'il n'offre rien de pittorefque ni de diftinct, & que par conféquent l'ouvrage eft fans effet & fans expreffion. Le choix du peintre décide du ftyle de l'ouvrage : c'eft ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obfcur, au jet des draperies, & aux autres parties de la peinture ; de forte que lorfqu'il fait choifir le plus beau & le plus grand dans chacune de ces parties, il produit immanquablement des ouvrages du plus grand Goût. Le beau eft ce qui rend toutes les qualités gracieufes d'une chofe, & le mauvais ce qui n'en montre que les parties défagréables. Il faut donc étudier chaque chofe pour voir ce qu'on voudroit y trouver, pour enfuite choifir les parties qui répondent le mieux

aux objets qu'on veut repréſenter ; & c'eſt de cette manière qu'on produira des choſes véritablement belles. Qu'on examine, d'un autre côté, ce qui eſt mauvais dans un objet, & qu'on voudroit qui n'y fût point ; c'eſt ce qu'il faut rejeter, car cela ſeroit déſagréable.

C'eſt en examinant ainſi les qualités des choſes qu'on trouvera l'expreſſion : rien ne peut être expreſſif s'il n'eſt point rendu avec les qualités qui le caractériſent naturellement. Le bon eſt en général ce qui eſt utile, & ce qui flatte agréablement nos ſens ; & le mauvais eſt dans chaque choſe la partie qui bleſſe nos yeux & qui révolte notre jugement, en cauſant une ſenſation déſagréable. Notre eſprit eſt choqué de tout ce qui n'eſt pas d'accord avec ſa cauſe & avec ſa deſtination ; comme lorſqu'un objet eſt contraire à ſa deſtination, ou quand nous ne pouvons pas trouver la cauſe de ſon exiſtence, ou que nous ne ſavons pas enfin pourquoi il a telle ou telle forme. Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs optiques offenſe la vue ; ce qui fait que quelques couleurs, & les jours, & les ombres trop tranchans fatiguent l'ame. Les hachures trop fortes, de même que les couleurs trop vives & trop contraſtées nous ſont déſagréables, par la raiſon qu'elles font paſſer trop ſubitement nos yeux d'une ſenſation à une autre, & cauſent par-là une tenſion violente des nerfs qui bleſſe nos yeux. Voilà pourquoi auſſi l'harmonie nous eſt ſi agréable, parce qu'elle tient un milieu entre les extrêmes. Comme l'art de la peinture eſt très-difficile, il n'y a point encore eu d'artiſte dont le Goût ait été également parfait dans toutes les parties. S'il a bien choiſi dans l'une, il aura fort mal réuſſi dans une autre, & dans

quelques-unes même il n'aura mis aucun choix. C'eſt par où l'on diſtingue le Goût des plus grands maîtres même, comme nous le verrons dans la ſuite.

ARTICLE IV.

Influence du bon Goût ſur l'Imitation.

L'IMITATION eſt la première partie de la peinture, & par conſéquent la plus néceſſaire, mais non pas la plus belle. Ce qui eſt le plus utile n'eſt pas toujours ce qui flatte davantage la vue. Le beſoin prouve l'indigence, de même que le ſuperflu marque l'abondance. Or, comme la peinture eſt, en général, plus un objet de luxe que de beſoin, & qu'on regarde une choſe comme bonne ou mauvaiſe d'après ſa première cauſe, on doit préférer en peinture l'agréable à l'utile. Voilà pourquoi ce qui approche de l'idéal eſt regardé comme plus parfait que ce qui ſe borne à une imitation purement individuelle; mais comme l'art eſt formé de ces deux parties, le plus plus grand maître eſt ſans contredit celui qui poſsède à la fois l'une & l'autre. Voici l'analogie qu'il y a entre ces deux parties, & la manière dont elles peuvent être réunies : l'idéal, qui eſt la première cauſe du Goût, eſt comme l'ame, & l'imitation peut être comparée au corps. Cette ame ou cette cauſe doit choiſir dans le ſpectacle entier de la nature les parties qui ſont les plus belles, ſuivant le concept que l'eſprit s'en forme, ſans néan-

moins produire des choses nouvelles & non-possibles; car l'art feroit alors dégradé, puisqu'il perdroit, pour ainsi dire, son corps, & que ses beautés deviendroient inintelligibles pour le spectateur. Je dis donc que par l'idéal j'entends l'art de choisir dans la nature ce qu'elle offre de plus beau, & non l'invention de choses nouvelles. Si un tableau est composé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de sorte néanmoins que chaque partie paroisse naturelle & vraie, le bon Goût se trouvera dans tout l'ouvrage, sans qu'on ait négligé la partie de l'imitation.

Il nous reste ici une autre observation à faire, savoir qu'il y a une grande différence entre le Goût du peintre & ce qu'on appelle communément *Manière*. Le Goût consiste dans le choix, mais la manière est une espèce de fiction ou d'imposture; il y en a de deux sortes: l'une qui consiste à omettre plusieurs parties, & l'autre à inventer des choses nouvelles. On trouve des exemples de l'une & de l'autre; savoir, des artistes qui, en cherchant le grand Goût, ont omis tant de parties, qu'ils ont dénaturé l'essentiel de la chose même; & ceux qui, en voulant corriger & embellir les objets, ont fait les grandes parties beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus petites; de sorte qu'ils ont passé les bornes de la nature, tant dans les formes, que dans les jours & les ombres, & les autres parties de l'art. Le bon Goût qui approche le plus de la perfection, consiste à choisir dans la nature le meilleur & le plus utile, & à rejeter le gratuit & le superflu, en ne conservant que l'essentiel de chaque chose. De cette manière, tout ce qu'on

qu'on produira ſera vrai & de bon Goût ; puiſqu'on n'aura fait que rendre la nature plus belle, ſans la changer ou l'altérer.

ARTICLE V.

Hiſtoire du Goût.

COMME aucune production de l'homme n'eſt parfaite, & que Dieu ne lui a laiſſé que la faculté de choiſir ; que par conſéquent tout le mérite de ſes actions conſiſte dans le choix, on doit regarder comme le plus grand artiſte celui qui poſſéde la connoiſſance la plus approfondie de la valeur de chaque choſe ; connoiſſance qui lui ſert à diſtinguer ce qui eſt parfait de ce qui n'eſt que médiocre, & qui le met à même de commencer par la partie la plus eſſentielle pour y fixer tout ſon eſprit, & pour chercher à l'exécuter comme la plus digne de ſon attention. C'eſt donc ce choix, plus ou moins bon, qui caractériſe le mérite de tous les artiſtes, depuis le tems des anciens Grecs juſqu'à nos jours. Les plus grands maîtres ſont ceux qui ont le mieux connu ce que la nature offre de meilleur & qui s'y ſont entièrement appliqués. Ceux d'un ordre moyen ne ſe ſont de même attachés qu'aux choſes médiocres, & ont penſé que c'étoit en elles que conſiſtoit la perfection de l'art. Les petits génies n'ont été frappés que des petites choſes, & ſe ſont imaginés que c'étoient ces détails qui conſtituoient

l'art. Enfin, la folie des hommes les a conduits du petit à l'inutile, de l'inutile au mauvais, du mauvais au fantaſtique ou chimérique. Parmi les anciens, ce ſont les Grecs qui les premiers ont connu le Goût (Je ne parle point ici des premiers inventeurs de l'art, mais de ceux qui l'ont porté au plus haut degré de perfection & de bon Goût.) Ils ſe rappelloient ſans ceſſe que les arts avoient été faits pour l'homme; que l'homme cherche à rapporter tout à lui même; que par conſéquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature. Et comme l'homme eſt lui-même un objet plus noble que ſes vêtemens, ils le repréſentèrent preſque toujours nud, excepté les femmes, que la décence exige qu'on vétiſſe. Reconnoiſſant donc que l'homme eſt le chef-d'œuvre de la nature, à cauſe de la belle harmonie de ſa conſtruction & de la belle proportion de ſes membres, ils s'appliquèrent ſur-tout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent auſſi que la force de l'homme réſulte de deux mouvemens principaux; ſavoir, celui de replier ſes membres vers le corps, leur centre commun de gravité; & celui de les écarter de nouveau de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la ſignification & de l'expreſſion. Leurs mœurs & leurs uſages leur furent en cela d'un grand ſecours: en voyant les luteurs dans l'arêne, ils furent naturellement conduits à y penſer; & en y réfléchiſſant ils reconnurent la cauſe de ce qu'ils voyoient. Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination juſqu'à la Divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'ac-

cordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs dieux; & c'eſt par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foibleſſe de l'humanité. Ils formèrent, à la vérité, leurs dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connuſſent; mais ils cherchèrent à les exempter des foibleſſes & des beſoins de l'humanité; & c'eſt ainſi qu'ils parvinrent à la Beauté. Enſuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'eſt en réuniſſant ces deux parties qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros. L'art atteignit alors à ſon plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent auſſi dans les formes & dans les attitudes toutes les expreſſions caractèriſtiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaiſons, ils parvinrent à connoître les acceſſoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Ils n'eſtimèrent cependant chacune de ces parties que ſuivant ſa valeur, auſſi long-tems que l'art fut cultivé par de grands génies; mais lorſqu'il fut exercé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philoſophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils introduiſirent, peu-à-peu, les petites parties dont j'ai parlé plus haut; juſqu'à ce qu'enfin ils compoſèrent des chimères biſares dont l'exiſtence eſt impoſſible: ce qui produiſit les bambochades & le genre *groteſque*. Depuis ce tems l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais ſe trouva abandonné au haſard! Quand

il se trouvoit un homme puissant dont le Goût étoit bon, on voyoit aussi-tôt paroître des artistes qui cherchoient à imiter les Beautés des anciens. Cependant la Beauté, dans les ouvrages de l'art, ne fut plus dès-lors le produit du génie, mais des yeux. C'est de cette manière qu'ils imitèrent les anciens, sans connoître les causes qui les avoient déterminés. La différence qui en résulte dans les ouvrages, c'est que les choses que l'imitation seule produit sont toujours très-inégales en elles-mêmes; car tandis qu'une partie paroît faite par un grand maître, l'autre semble être l'ouvrage d'un ignorant. Le peintre doit donc chercher non-seulement à imiter les productions d'un autre artiste, mais encore les causes mêmes qui l'ont fait agir, en se pénétrant de ses principes. Lorsqu'il y a eu de suite quelques hommes puissans qui avoient le Goût bon, ainsi que cela est arrivé sous le règne de quelques empereurs Romains; on a vu alors un foible crépuscule éclairer les arts, mais qui a bientôt disparu. C'est ainsi que le talent & le Goût se sont élevés & sont tombés successivement plusieurs fois; & qu'ils ont enfin entièrement disparu, quand les artistes, faute d'encouragement, ont commencé à travailler par simple routine, comme si l'art eût été un métier. Alors la peinture fut généralement méprisée, & ce mépris l'empêcha de s'élever plus haut, jusqu'à ce qu'enfin elle tomba dans l'oubli, parce qu'étant uniquement le signe de l'abondance & du génie elle ne trouva pas, comme plusieurs autres arts, une ressource dans les besoins de l'homme. Je parle ici de ces tems où la guerre désoloit le globe & particulièrement l'Europe; de ces tems

malheureux qu'on peut regarder comme le sommeil du monde, qui ne s'est passé qu'en rêves funestes, & pendant lequel l'art fut entièrement négligé, ainsi que tout ce qui est louable. Quand l'ordre fut rétabli, les arts parurent sortir du néant. Au commencement, le peu de Grecs opprimés, échappés au glaive, qui n'avoient conservé quelque connoissance de la peinture que par l'usage des tableaux dans les églises Catholiques, emmenèrent cet art en Italie; mais il étoit si imparfait qu'à peine pouvoit-on y reconnoître la seule intention de représenter un objet; & leur état d'opprobre ne leur permit pas de le perfectionner.

Mais lorsque les Italiens, qui, dans ce tems là, étoient opulens & heureux, prirent du goût pour la peinture, cet art commença peu-à-peu à sortir des ténèbres, par les efforts de quelques artistes, & principalement par les talens de Giotto. Cependant comme le choix n'est que le résultat de la connoissance ou de la comparaison des choses, ceux qui précédèrent Raphaël, le Titien, & le Corrége, ne s'attachèrent qu'à la simple imitation; de sorte qu'il n'y eut alors aucun Goût: un tableau ressembloit, pour ainsi dire, à un cahos. Les uns tâchèrent d'imiter la nature sans y réussir; les autres parvinrent à imiter la nature, & voulurent essayer d'y faire un choix, mais cela leur fut de même impossible. Enfin, du tems des trois grandes lumières de la peinture, Raphaël, le Corrége & le Titien, cet art fut élevé par ces maîtres jusqu'au choix, ainsi que la sculpture l'a été par Michel-Ange; & c'est du choix que naquit le Goût. Mais comme cet art est une imitation de toute la nature, il est trop

vaſte pour que l'eſprit de l'homme puiſſe l'embraſſer tout entier, par conſéquent il reſtera toujours imparfait entre ſes mains. Le plus grand défaut des artiſtes qui précédèrent les trois grands maîtres que nous venons de nommer fut donc que celui-ci omettoit une partie, celui-là une autre, & que le choix du troiſième étoit toujours mauvais. Mais chacun de ces trois célèbres maîtres prit une partie différente à laquelle il s'appliqua particulièrement, & crut que l'art conſiſtoit dans cette partie. Raphaël s'attacha à l'expreſſion qu'il trouva dans la compoſition & dans le deſſin; le Corrége préféra le gracieux, qu'il découvrit dans certaines formes, mais ſur-tout dans le clair-obſcur; le goût du Titien lui fit préférer l'apparence de la vérité qu'il dut principalement à l'emploi des couleurs. Ainſi le plus grand de ces trois artiſtes fut celui qui poſſéda la partie la plus eſſentielle: or, comme ſans contredit l'expreſſion eſt la ſeule partie de la peinture qui ſoit utile, on ne peut pas diſputer le premier rang à Raphaël. Après quoi ſuit le gracieux, ainſi le Corrége eſt le ſecond; & comme la vérité eſt plutôt un beſoin qu'un ornement, le Titien ne doit être regardé que comme le troiſième. Tous les trois néanmoins ont été de grands maîtres, parce que chacun a poſſédé une partie eſſentielle de l'art; & tous les autres peintres qui ſont venus après eux n'ont eu que quelques parties de ce qu'ils ont poſſédé en entier; c'eſt pourquoi le Goût de tous ces artiſtes doit être regardé comme inférieur à celui de ces trois maîtres.

Mais comme l'idéal eſt la partie la plus ſublime de l'art en général, on ne peut nier que les anciens Grecs

ont surpassé tous les modernes, parce que le choix de leur Goût renfermoit toute la perfection à laquelle l'homme peut atteindre. Si l'on veut savoir par quelle route ils sont parvenus à cette perfection, je crois qu'il faut en attribuer la cause à ce qu'ils ne se sont pas permis (pour me servir d'une comparaison) de cultiver un trop vaste champ, & que par ce moyen ils ont pu, avec le même degré d'intelligence des modernes, fouiller plus avant, & approcher davantage du centre de la perfection. Une autre cause de ce que cela a pu avoir lieu chez les anciens, & ne peut subsister chez nous, c'est celle dont j'ai déjà parlé plus haut; savoir, que chez eux, c'étoient les sages, & que chez nous ce sont les ignorans & les aveugles qui jugent de l'art; car un homme d'esprit n'examine & ne juge les productions de l'homme qu'avec les yeux de l'homme; au lieu que l'ignorant ne fait que blâmer, & se fait un plaisir de nuire. Comme les anciens cherchoient donc plus que nous la perfection, ils s'attachèrent particulièrement à une partie, en commençant par le plus nécessaire, & préférèrent de porter cette partie à la perfection, plutôt que d'entreprendre beaucoup & de ne rien produire de parfait; tandis que nous préférons au contraire de plaire aux ignorans, & méprisons les suffrages des gens instruits, qui semblent stériles pour nous; parce qu'une basse condescendance pour les amateurs, vaut aujourd'hui mieux que le génie & la vraie connoissance de l'art. Nous devons la perfection de l'art aux peuples qui préféroient le génie aux richesses, chez qui le philosophe étoit le premier citoyen, & qui mettoient l'artiste au rang des philosophes. C'est

dans de telles contrées, & parmi des hommes de cette trempe, que les arts parviennent au plus haut degré de perfection. Mais comme on ne trouve plus de ces contrées heureuſes & de ces ſages peuples, il eſt difficile de rendre aujourd'hui aux arts leur ancienne ſplendeur. Si cependant l'artiſte veut, malgré ce défaut général, chercher encore à parvenir au bon Goût dans la peinture, je lui indiquerai la route qu'il doit ſuivre, & hors de laquelle il lui eſt, pour ainſi dire, impoſſible d'y atteindre.

ARTICLE VI.

Méthode que doit ſuivre l'artiſte moderne pou rparvenir au bon Goût.

IL y a deux routes différentes pour parvenir au bon Goût, ſi l'on y marche conduit par le jugement; mais l'une eſt plus pénible que l'autre. La plus difficile eſt celle qui conſiſte à faire un choix dans la nature même de ce qui eſt le plus utile & le plus beau; la ſeconde, qui eſt plus aiſée, ſe borne à étudier les ouvrages où ce choix a déjà été fait.

C'eſt par la première route que les anciens ont atteint à la perfection, c'eſt-à-dire, à la Beauté & au bon Goût; la plupart des modernes qui ont ſuivi les trois grands maîtres que nous avons nommés, y ſont parvenus par la ſeconde route. Mais ces trois artiſtes eux-mêmes l'ont trouvée, partie en ſuivant la première route, & partie par

par une méthode qui tient de l'une & de l'autre, c'eſt-à-dire, par l'étude de la nature & par l'imitation. Il eſt plus difficile de parvenir au bon Goût par la nature que par l'imitation, parce que la première route demande une eſpèce d'eſprit philoſophique pour bien juger de ce qui dans la nature eſt bon, meilleur ou parfait; tandis que cela eſt plus facile en imitant les ouvrages de l'art; car l'on parvient plus aiſément à connoître les productions de l'homme que celles de la nature. Il ne faut cependant pas abuſer de cette méthode, mais étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres avec le même ſoin & dans le même eſprit qu'ils ont étudié eux-mêmes la nature; ſans quoi l'on ne pénétrera point au-delà de l'écorce, & l'on ne pourra diſcerner les cauſes de la Beauté de leurs ouvrages. Mais comme l'homme en naiſſant eſt très-foible, & qu'on doit lui préſenter une nourriture analogue à ſes forces, juſqu'à ce que devenu robuſte, il puiſſe enfin ſe nourrir d'alimens plus ſolides; le maître en doit agir de même en enſeignant l'art à ſes élèves, dont l'eſprit n'eſt pas encore formé. Il ne commencera donc pas par leur préſenter les parties les plus difficiles & les plus ſublimes de l'art; cela les rendroit ſtupides ou vains; car l'élève ſe flatte ordinairement de tout ſavoir, lorſqu'il a retenu les leçons de ſon maître. L'élève doit d'abord ſe nourrir du lait le plus pur de l'art, c'eſt-à-dire qu'il doit étudier les ouvrages les plus parfaits des grands maîtres. En conſéquence je commencerai par établir ce qu'on doit penſer des productions des plus célèbres artiſtes, & ſous quel point de vue il faut les conſidérer.

Le premier soin du jeune artiste sera de ne prendre que les meilleurs modèles, en rejetant tout ce qui est mauvais, qu'il se gardera bien d'étudier, & plus encore d'imiter. Il ne doit s'attacher d'abord qu'à copier ce qui est beau, sans chercher les causes de la Beauté; par ce moyen il obtiendra la justesse de l'œil, qui est une des principales parties de l'art. Lorsqu'il sera parvenu à cette justesse, il commencera à réfléchir avec attention sur les ouvrages des plus grands maîtres, & à chercher les raisons qui les ont déterminés : ce qu'il pourra faire de cette manière.

Qu'il examine, par exemple, les tableaux de Raphaël, du Titien & du Corrége, & qu'il médite sur ce qu'il trouvera de beau dans chaque ouvrage. Si dans les productions du même maître il remarque quelques parties qui par-tout sont bien pensées & bien exécutées, il est certain que ce sont celles dont l'artiste s'est principalement occupé, & qui ont fixé son choix. Mais si dans quelques ouvrages il découvre des parties d'un beau faire, qui ne sont pas également bien exécutées dans tous les ouvrages du même maître, c'est une preuve que ce n'est pas dans ces parties qu'il a le plus excellé; qu'elles n'ont pas été les objets de son choix, ni son but principal; que par conséquent elles ne sont pas non plus la cause de la Beauté & du Goût qui règnent dans ses productions.

La peinture a deux parties dans lesquelles peut consister la Beauté; savoir, la forme & les couleurs. A la forme appartiennent aussi les lumières & les ombres. Par la forme on exprime toutes les passions de l'homme, & les divers mouvemens qui en sont les effets; & par les

couleurs les qualités des choses, telles que la morbidesse, la dureté, la sécheresse, l'humidité, &c. Je dis, par exemple, que Raphaël a possédé l'expression au suprême degré, & que c'est-là la cause de sa Beauté. On la trouve dans tous ses ouvrages, dans ses plus médiocres comme dans ses plus beaux. Il a même assez bien entendu l'emploi des jours & des ombres, & il est quelquefois aussi d'un bon ton de couleur. Cependant ces Beautés ne sont pas chez lui le fruit de la réflexion, mais d'une simple imitation de la nature : la partie de l'expression est donc celle qu'il faut étudier chez Raphaël.

La perfection de l'expression consiste à représenter la colère, la joie, la tristesse & les autres passions, de manière qu'elles ne peuvent pas en exprimer une autre, & avec la force & au degré qu'il convient à la situation actuelle des personnages, afin qu'on puisse reconnoître l'histoire par l'expression des figures, & qu'il ne faille pas chercher à trouver par l'histoire l'expression qui convient aux personnages.

Si l'on médite les ouvrages du Corrége, on y trouvera plus de grace que dans ceux de tous les autres maîtres. Le peintre doit donc savoir en quoi consiste cette grace, & ce qui la constitue véritablement. C'est par l'organe de la vue que la peinture nous plaît ; or, les yeux aiment le repos & la tranquillité. Il n'y a point dans la peinture de parties plus propres à procurer cette tranquillité aux yeux & à les flatter davantage, que celles du clair-obscur, & de l'harmonie ; & c'étoit là en quoi consistoit principalement le talent du Corrége. Qu'on étudie tous ses ouvrages, & on y trouvera ces

parties exactement observées. En cherchant à ménager ces effets du repos pour les yeux, il trouva la grandeur des formes, parce que les petites formes fatiguent plus la vue que les grandes; & c'est en quoi consiste la cause de la Beauté de ses ouvrages.

Le Titien enfin chercha la vérité, mais par une différente route que Raphaël. Raphaël a représenté l'homme sous tous ses aspects; mais il s'est principalement attaché à rendre les passions de l'ame & les causes de l'homme & de ses actions Le Titien chercha la vérité dans les parties individuelles de l'homme & des autres objets; c'est pourquoi il a tâché d'exprimer la qualité & la nature de chaque chose par les couleurs qu'il employoit, comme il y est en effet parvenu. Dans ses ouvrages, chaque chose a la couleur qui lui est propre : sa chair paroît être véritablement composée de sang, de graisse, d'humeur vitale, de muscles & de veines, &c.; & c'est par ce moyen qu'il a produit la plus grande vérité. Voilà donc la partie qu'il faut chercher chez lui, & qu'on trouvera dans tous ses chefs-d'œuvre & même dans tous ses ouvrages médiocres.

Telles étoient donc les causes des effets & des Beautés de ces trois grands maîtres; & c'est de cette manière qu'il faut chercher & étudier dans tous les ouvrages des artistes la cause de leur perfection. J'ai indiqué la route qu'il faut suivre pour cet examen, quand j'ai dit : Qu'on doit observer quelle est la partie qu'un artiste a toujours préférée, & qui se trouve bien exécutée dans tous ses ouvrages. Par ce moyen on parviendra à la connoissance des motifs qui l'ont déterminé, & qui par conséquent étoient une

suite nécessaire de son caractère & de sa manière de voir. Je vais maintenant expliquer de quelle manière le caractère influa sur le Goût particulier de ces fameux artistes. C'étoient des hommes instruits, & qui avoient, comme je l'ai dit plus haut, un esprit philosophique. Ils virent qu'un seul individu n'est pas parfait dans toutes les parties ; c'est pourquoi ils choisirent chacun en particulier la partie qu'ils regardoient comme la plus parfaite, & par laquelle ils pouvoient faire la plus grande impression, d'abord sur eux-mêmes, & ensuite sur les autres. Tous trois avoient donc le même but, qui étoit de plaire & d'émouvoir. Cependant on ne peut pas émouvoir par des objets purement matériels, à moins qu'on ne fasse sentir la cause qui leur donne de l'action ; il faut par conséquent que l'artiste ait été lui-même ému par ces objets dans la nature. Voilà ce qu'ont fait ces grands maîtres qui n'ont rendu que ce qu'ils ont senti eux-mêmes. C'est à leur caractère naturel qu'il faut attribuer le choix que chacun d'eux a fait d'une partie différente. Raphaël a sans doute été doué d'un caractère modéré & d'un esprit actif & élevé, qui lui ont toujours inspiré de grandes idées, & lui ont fait préférer la partie de l'expression. Le Corrége avoit un esprit doux & délicat, qui lui fit rejeter tout ce qui étoit trop expressif & trop fortement prononcé, & qui le porta à choisir le gracieux & le suave. Le Titien doit avoir eu moins de génie que les deux autres ; & comme tout homme préfère ce qui est le plus analogue à son caractère, il a sans doute été plus frappé de la partie individuelle ou visible de l'art que de la partie idéale. Raphaël doit par conséquent être

regardé comme le plus grand de ces trois célèbres artistes:

J'ai dit plus haut que le Goût vient de ce qu'après avoir fait choix de telles ou telles parties , on rejete ou néglige toutes les autres qui n'ont pas les qualités requises ; car le Goût dans l'art ressemble encore en ce point à celui du palais. Comme on donne le nom de doux, d'aigre , d'amer , à ce qui n'a pas d'autre goût qu'un de ceux-là , ou qui du moins y domine le plus ; de même on dit dans l'art qu'une chose est d'un goût gracieux , expressif ou vrai , lorsque ces parties ne sont pas confondues ensemble , quand une seule y règne principalement , & qu'on a rejeté de l'ouvrage tout ce qui n'y a pas un rapport direct & essentiel. C'est de cette manière que Raphaël , en composant ses ouvrages , a d'abord commencé par l'expression , de manière qu'il n'a pas fait agir une seule partie du corps sans nécessité , & sans que ce mouvement ne signifiât quelque chose ; il n'a de même donné aucun coup de pinceau ni tracé aucun trait , tant de ses figures que de chaque partie de ses figures , sans quelque cause qui contribuât à l'expression principale. Depuis l'état naturel de l'homme ou du premier jet de ses figures , si nous pouvons nous exprimer ainsi , jusqu'à leur moindre mouvement , tout concourt dans ses ouvrages à la cause principale. Et comme il a rejeté tout ce qui n'étoit pas expressif, il a rendu ses ouvrages pleins d'expression & de Goût. Ce qui fait que les tableaux de Raphaël ne plaisent cependant pas généralement à tout le monde , c'est que ses beautés sont des beautés pour l'esprit & non pour les yeux ; que par conséquent elles ne peuvent plaire aux yeux qu'après qu'elles ont touché

l'ame, & c'eſt alors ſeulement qu'on peut les apprécier. Or, comme beaucoup de perſonnes n'ont qu'une foible perception intellectuelle, il leur eſt quelquefois impoſſible d'appercevoir les beautés de ce peintre. Comme Raphaël avoit choiſi l'expreſſion pour partie principale, il a donné à chaque figure une expreſſion différente, autant que le ſujet le comportoit; & comme il a employé cette expreſſion dans toutes les parties de la peinture, ainſi que je le ferai voir plus bas, il s'eſt formé de l'expreſſion un Goût qui lui étoit propre & particulier. C'eſt de la même manière, c'eſt-à-dire en rejetant tout ce qui ne concouroit pas à ſon but principal, que le Corrége eſt parvenu à poſſéder le Gout du gracieux, & le Titien celui du vrai.

Pour ne laiſſer à mes lecteurs aucune obſcurité ſur cette matière, je vais entrer dans des détails plus particuliers ſur le Goût de chacun de ces trois artiſtes, & je tâcherai d'expliquer mes idées le plus clairement qu'il me ſera poſſible, par toutes les parties de la peinture, en indiquant la manière dont j'ai trouvé la cauſe de leur Goût dans leurs ouvrages en général, & dans chaque partie en particulier. Je commencerai par le *deſſin*; après quoi je parlerai du *clair-obſcur*, enſuite du *coloris*, & enfin de la *compoſition*, de la *draperie* & de l'*harmonie*, pour appuyer ce que j'ai déjà dit de chacun de ces grands maîtres en particulier.

TROISIÈME SECTION.

EXEMPLES DU GOÛT.

ARTICLE PREMIER.

Réflexions ſur le deſſin de Raphaël, du Corrége & du Titien, & des cauſes qui les ont déterminés dans leur choix.

RAPHAEL ne fut pas toujours ſemblable à lui-même; il ne fit d'abord que s'eſſayer dans l'art avant de pouvoir bien exprimer ſa penſée; il eut cependant le bonheur de naître dans l'enfance & dans la vraie innocence de l'art. Il commença donc par copier la ſimple vérité, ce qui lui donna une grande juſteſſe de l'œil, qui dans la ſuite lui ſervit de pierre fondamentale pour élever le magnifique édifice de ſon art. Juſqu'alors il avoit ignoré qu'il y eût un choix; mais quand il eût vu à Florence les ouvrages de Léonard de Vinci & les cartons de Michel-Ange, ſon génie prit l'eſſor, & ſon eſprit élevé ne ſe borna plus à la ſimple imitation. Les ouvrages de ces deux maîtres avoient déjà une eſpèce de choix & une certaine grandioſité; cependant comme ils n'étoient pas encore aſſez beaux par eux-mêmes, ils ne pouvoient ſervir à indiquer à Raphaël la route qu'il devoit prendre pour trouver le choix; parce qu'un objet, pour ſe communiquer

communiquer à d'autres, doit non-feulement être bon, mais parfait. Il refta donc quelque tems dans une efpèce d'obfcurité, & n'avança qu'à pas incertains & chancelans; mais lorfqu'il vit à Rome les ouvrages des anciens, fon efprit trouva, pour la première fois, des modèles analogues à fon caractère, & propres à échauffer fon génie. Comme il avoit déjà acquis la jufteffe de l'œil, qui lui fervoit de principe fondamental, il ne lui fut pas difficile d'imiter les antiques, comme il avoit imité jufqu'alors la nature. Cependant il n'abandonna pas l'étude de la nature, mais apprit dans les ouvrages des anciens à faire un choix dans la nature. Il remarqua qu'ils ne l'avoient point fuivie dans tous fes petits détails, & qu'ils n'y avoient pris que ce qu'elle offre de plus beau & de plus néceffaire, en rejetant tout ce qui eft fuperflu & gratuit. C'eft ainfi qu'il s'apperçut qu'une des principales caufes de la Beauté des ouvrages anciens confifte dans la régularité des proportions. Il commença donc par corriger cette partie de l'art. Il vit que dans la charpente du corps de l'homme, l'emmanchement des os, & le jeu libre de leurs articulations font les caufes de la grace de fes mouvemens; & que les anciens avoient porté la plus grande attention à cette partie. C'eft de cette manière qu'il chercha à connoître les caufes de la Beauté des anciens, & ne fe contenta pas de la feule imitation des objets, ainfi que l'ont fait plufieurs grands maîtres qui font venus après lui.

Il ne faut pas douter que fi Raphaël eût eu à repréfenter des figures purement idéales, il ne fe fût encore approché davantage de la perfection des anciens. Mais

comme les mœurs de fon fiècle différoient beaucoup des mœurs des anciens Grecs, & que les idées élevées s'étoient changées en idées baffes & communes, il n'y trouva rien d'analogue à la grandeur de fon génie. Il fe contenta donc de l'expreffion qu'il trouva en partie dans les ouvrages des anciens, mais plus encore par l'étude de la nature. Des premiers il prit les formes principales; mais il choifit encore plus fouvent dans la nature ce qui en approchoit davantage, & l'imita; après quoi fon génie le porta à rechercher la caufe de chaque forme. Il reconnut par-là que certains traits du vifage fervent à certaines expreffions, & défignent auffi une certaine efpece de caractère; & qu'à une certaine efpèce de vifage doivent fe rapporter, en général, les formes des autres parties du corps, tels que les pieds, les mains, &c., qu'il réunit enfemble avec beaucoup de difcernement; & donna par ce moyen une grande régularité aux mouvemens de fes figures. Quand il paffa enfuite au deffin, il porta de nouveau fon attention aux chofes les plus effentielles; c'eft-à-dire, premièrement à la proportion, enfuite aux formes principales, puis aux os & aux articulations, aux principaux mufcles & nerfs, enfin aux mufcles du fecond ordre, aux veines & aux rides même, quand elles étoient néceffaires. On s'apperçoit cependant que dans tous fes ouvrages les parties principales font toujours celles dont il s'eft le plus occupé & celles qui font les plus dominantes; & fi dans le deffin de Raphaël quelque partie eft moins foignée que les autres, c'eft qu'elle eft la moindre de toutes. Ses plus médiocres ouvrages nous fourniffent encore des preuves de fon génie; car lorfqu'il n'a fait qu'indiquer un fujet

par quelques traits, ce ſont toujours les principaux, & ce qui y manque eſt peu de choſe en comparaiſon de ce qu'on y trouve. Sa manière de tracer même eſt pleine d'expreſſion : ſa chair eſt convexe, ſes muſcles ſont bien placés, ſes os ſont angulaires ; ainſi chaque choſe eſt plus ou moins prononcée, ſelon que le ſujet le demande, & tout eſt vrai chez lui.

Je crois en avoir aſſez dit du deſſin de Raphaël pour ceux qui veulent ſe donner la peine de réfléchir ; paſſons maintenant au deſſin du Corrége.

Le Corrége vint onze ans après Raphaël, & l'art ſe trouvoit encore alors dans la même ſimplicité. Il commença auſſi par imiter uniquement la nature ; mais comme il fut plus touché du gracieux que de la perfection, il trouva la grace dans la régularité, & purgea ſon deſſin de toutes les parties tranchantes & angulaires. En s'avançant dans la carrière, & lorſque par l'étude des jours & des ombres, il ſe fut apperçu que les grandes maſſes contribuent à rendre un ouvrage gracieux, il rejeta toutes les petites parties, agrandit les formes, chercha à éviter les lignes droites & les angles aigus, & imprima par-là une certaine grandioſité à ſon deſſin, qui cependant n'eſt pas toujours d'accord avec la vérité. Ses contours ſont variés & ondoyans, mais ſon deſſin eſt, en général, peu correct, quoique large & élégant. Il ne faut donc pas que le peintre rejete tout-à-fait cette manière, mais qu'il cherche plutôt à tirer quelque miel de ces fleurs ; c'eſt-à-dire, qu'il doit prendre les Beautés du Corrége quand elles ſont d'accord avec la nature, & lorſque le ſujet le permet. Comme le Corrége a ſouvent

deſſiné des parties d'après de belles choſes, il eſt parvenu à la Beauté par l'imitation.

Le Titien, qui eſt venu dans le même tems, n'a fait qu'imiter la nature, dans ce qui regarde la partie du deſſin. Quand il l'a trouvé belle il l'a copiée de même; car tous les peintres de ce tems-là poſſédoient une parfaite juſteſſe de l'œil; & ſi tous avoient fait un choix avec autant d'eſprit que Raphaël, leur deſſin auroit été auſſi beau que le ſien. Nous pouvons maintenant quitter cette matière, pour parler de la manière dont ces trois artiſtes ont fait uſage du clair-obſcur.

ARTICLE II.

Réflexions sur le clair-obſcur de Raphaël, du Corrége & du Titien.

RAPHAEL ne connut d'abord le clair-obſcur que par imitation, en copiant la nature; mais comme l'imitation ſans choix ne peut rien produire de beau, cette partie de ſes ouvrages étoit auſſi ſans Beauté. Il ne s'apperçut qu'il y a une certaine grandioſité dans les jours & les ombres, que lorſqu'il vit à Florence les ouvrages des peintres qui s'y trouvoient alors. Il apprit de Barthelemi de Saint Marc, & par les ouvrages de Maſſaccio, que ſur une partie ſaillante il ne doit pas y avoir de plis fortement ſentis, ni aucune ombre qui ſemble la couper. Il ne continua plus dès-lors à imiter ſans choix la nature,

mais chercha la partie qu'on appelle *Maſſe*, & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes, tant dans les figures nues que dans les drapées; ce qui répandit ſur ſes ouvrages une telle netteté, qu'on peut diſtinguer de fort loin toutes ſes figures; partie fort eſſentielle dans la peinture. Loſqu'il fut arrivé à Rome, & qu'il y eut vu les antiques, il ſe fortifia de plus en plus dans ce Goût; & c'eſt en les imitant qu'il parvint à donner de la rondeur à chaque partie; mais il n'a pas été au-delà. On ne peut nier qu'il ne ſe ſoit ſouvent attaché à la diſtribution des maſſes; mais comme il a toujours eu pour objet principal l'expreſſion & la vérité, il s'eſt contenté de la partie du clair-obſcur qui vient de l'imitation, & n'a pas cherché celle qui eſt idéale. Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes lumières & les plus fortes ombres ſur les figures du premier plan, comme ſi les draperies & tous les autres objets euſſent été d'une même couleur. Il porta la lumière de chaque couleur de ſes figures du premier plan juſqu'au blanc, & toutes les ombres juſqu'au noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il deſſinoit le ſujet entier de ſon tableau d'après de petits modèles, & de ce qu'il en faiſoit rarement des eſquiſſes coloriées. De cette manière il s'accoutuma à placer les jours & les ombres ſur ſes figures, comme ſi elles euſſent été ombrées d'après des ſtatues; c'eſt-à-dire, que plus elles ſe trouvoient placées ſur le devant du tableau, plus il renforçoit les lumières & les ombres, en les dégradant à meſure que les figures fuyoient. Voilà ce que les plus grands maîtres dans cette partie de la

peinture n'ont pas fait, & c'est en quoi il ne faut pas toujours imiter Raphaël, mais plutôt le Corrége.

Le Corrége ne fit aussi d'abord que calquer ses ouvrages sur la nature; mais comme il avoit le goût très-délicat, il ne put souffrir la manière dure de ses maîtres. Il commença d'abord par rejeter toutes les petites parties, & à fondre toutes ses couleurs; mais par les formes trop étroites de la simple nature, il se vit contraint de placer les jours & les ombres si proche les uns des autres, que ses yeux se trouvèrent encore blessés par ce contraste trop subit, & son goût délicat le porta à pénétrer plus avant dans la nature. Il trouva que tout ce qui est grand est agréable à la vue, parce qu'elle y trouve de la tranquillité & un mouvement doux. Il commença donc par agrandir toutes ses formes principales; mais comme il vit que trop de lumière le forçoit à rendre trop de choses en voulant imiter la nature, il plaça ses objets de manière qu'il ne s'en trouvoit qu'une très-petite partie d'éclairé; de sorte que la moitié de ses figures se trouvoit dans le jour, & que l'autre moitié restoit dans l'ombre. Cependant comme, en général, l'homme n'aime pas l'obscurité, il sentit que les réflets de lumière contribuent beaucoup à rendre un ouvrage gracieux; c'est par ce moyen qu'il parvint à rompre les ombres; de sorte qu'avec peu de lumières & beaucoup de réflets, il obtint de grandes masses, & peu de petites parties, & parvint à bien détacher les objets sans avoir rien de trop dur; ce qui rend ses ouvrages si gracieux. Comme il reconnut qu'on peut donner de la Beauté à tous les objets & à toutes les

couleurs, par une plus forte ou une plus foible impreſſion des jours ou des ombres ; ce ne fut jamais ſans la plus grande néceſſité qu'il négligea d'éclairer les objets, pas même dans les parties ombrées. De cette manière il donna à ſes ouvrages autant d'expreſſion que Raphaël, en les rendant beaucoup plus gracieux ; & plus ils ſont éloignés de la vue, plus ils ont d'expreſſion & de force. Mais avant d'avoir porté ſon goût à cette perfection, les bords de ſes parties éclairées furent un peu trop tranchans, ainſi que cela ſe trouve dans la nature même, lorſque la lumière eſt forte, & qu'elle tombe de côté. A la fin cependant il porta ſon art au point de rendre les jours & les ombres très-moëlleux & très-agréables. Il ne répandit pas, comme Raphaël, la lumière ſur tout le tableau, mais plaça les jours & les ombres où il crut qu'ils feroient le meilleur effet. Si le jour tomboit naturellement ſur l'endroit qu'il vouloit avoir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit ; ſinon il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque, de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui pouvoit produire le degré de lumière qu'il ſouhaitoit ; & c'eſt par ce moyen qu'il parvint à la Beauté idéale du clair-obſcur. A cette partie du clair-obſcur il joignit une eſpèce d'harmonie ; c'eſt-à-dire, qu'il diſtribua ſon clair-obſcur de façon que la plus grande lumière & la plus forte ombre ne ſe préſentoient que ſur une ſeule partie de ſes tableaux. Son goût délicat lui apprit que la trop forte oppoſition des lumières & des ombres cauſe une grande dureté ; c'eſt pourquoi il ne plaça pas, comme pluſieurs autres artiſtes, qui (ainſi que lui, ont cherché la Beauté dans la partie du clair-obſcur)

le noir à côté du blanc ; mais il passa par gradation insensible d'une couleur à une autre, en mettant le gris-obscur à côté du noir, & le gris-clair à côté du blanc; de sorte que ses ouvrages furent toujours d'une grande douceur. Il se garda bien aussi de mettre ensemble & de suite de fortes masses de jour & d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éclairée ou fortement ombrée, il n'en plaçoit pas immédiatement une autre de la même espèce à côté, mais il laissoit entre-deux un grand intervale de demi-teinte, par laquelle il ramenoit, pour ainsi dire, l'œil d'une grande tension au repos. Par cet équilibre des couleurs, l'œil du spectateur éprouve continuellement des sensations différentes, & ne se fatigue point à contempler un ouvrage où il trouve toujours des Beautés nouvelles ; c'est pourquoi je regarde le Corrége comme le plus grand maître dans cette partie de la peinture. L'entente du clair-obscur est plus nécessaire qu'on ne le croit généralement, puisque les connoisseurs & les ignorans en sont également frappés, & s'apperçoivent facilement si elle est observée ou non dans un tableau ; mais il n'y a que les gens instruits qui puissent juger du dessin. Quand le clair-obscur se trouve ménagé dans un ouvrage avec autant d'esprit que dans ceux du Corrége; c'est-à-dire, que lorsqu'il influe sur les autres parties de l'art, il suffit seul alors pour le rendre précieux. Je conseille donc aux peintres de bien étudier le clair-obscur du Corrége, & de chercher à l'imiter.

Le Titien, qui de même a eu pour principe d'imiter la nature, n'a pas mis beaucoup de choix dans son clair-obscur ; & ce qu'on trouve quelquefois de beau chez

lui

lui, n'est pas l'effet de son étude dans cette partie; mais comme il chercha à imiter la nature dans ses couleurs, il s'apperçut qu'il ne pouvoit y parvenir, sans bien observer le degré de lumière. C'est par ce moyen qu'il trouva qu'un ciel, pour paroître naturel, doit être clair, parce que la propriété de l'air est d'être diaphane; que la terre n'est pas si claire que l'air, & que la chair l'est davantage que la terre. Ces réflexions lui firent quelquefois obtenir une espèce de Beauté dans le clair-obscur; mais il ne la dut, ainsi que je l'ai déjà dit, qu'à la propriété des couleurs qu'il sut bien employer. Comme il a poussé l'imitation de la nature au plus haut degré, on ne peut pas le regarder comme absolument ignorant dans la partie du clair-obscur; je dis seulement qu'elle n'a pas été la cause de la Beauté de ses ouvrages, & que l'entente des couleurs locales a été sa principale partie. Son clair-obscur est souvent fort dur, parce qu'il cherchoit les contrastes; & quelquefois il a été trop léché: ce qui prouve qu'il ne s'est pas essentiellement occupé de cette partie, & qu'il ne l'a possédée qu'autant qu'elle étoit nécessaire pour exprimer les qualités des objets.



ARTICLE III.

Réflexions sur le coloris de Raphaël, du Corrége & du Titien.

COMME j'ai commencé, dans la marche que je me suis prescrite, à donner le premier rang à Raphaël, je parlerai encore d'abord de lui, quoiqu'il ne doive être regardé que comme le dernier des trois grands maîtres dans la partie du coloris. Raphaël, suivant l'usage de son tems, apprit d'abord à peindre en détrempe : comme il est plus difficile d'être bon coloriste dans ce genre que dans tout autre, son goût dans cette partie fut aussi mauvais que celui de ses maîtres. Ensuite il peignit à fresque, genre qui ne permet guère de se servir de la nature, & où il faut beaucoup travailler d'imagination ; ce qui fut cause qu'il se forma un certain style qui s'écartoit un peu de la délicatesse de la nature. Chez Barthelémi de S. Marc à Florence, son pinceau devint plus vigoureux, ses couleurs plus animées, sa touche moins léchée ; ses ouvrages à fresque acquirent sur-tout un grand degré de perfection ; mais il resta néanmoins, en comparaison des deux autres grands maîtres, toujours épais & rembruni dans le ton de ses couleurs. Je ne m'arrêterai donc pas plus long-tems à lui ; il suffira de dire que le coloris n'est pas la partie dans laquelle il faut l'imiter, mais pour laquelle on doit choisir le Titien.

Le Corrége commença d'abord par peindre à l'huile ; & comme ce genre de peinture est plus susceptible d'une touche délicate & suave, analogue à son caractère, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux ; l'étude du clair-obscur lui ayant appris que si les couleurs ne sont pas moëlleuses & transparentes, elles ne peuvent pas représenter une ombre naturelle. Il chercha donc les couleurs de cette espèce, & une manière de glacer qui fit paroître les parties ombrées véritablement obscures. Ce qui fait que les couleurs sombres, qui ne sont pas moëlleuses, ne peuvent pas représenter une ombre réelle, c'est que le rayon de lumière réfléchit sur leur superficie, & que parconséquent elle représente bien une partie obscure, mais en même tems éclairée ; tandis que les couleurs moëlleuses laissent passer les rayons de lumière, ce qui fait que leur superficie reste réellement obscure. Il vit aussi qu'il étoit d'autant plus nécessaire d'empâter fortement les rehauts des jours, qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir encore un nouveau degré de clarté de la lumière du jour ; ce qui lui fit appercevoir que toutes les ombres appartiennent aux ténèbres, ainsi que tous les jours à la lumière ; que toutes les ténèbres sont noires, mais que la lumière qui vient du soleil n'est pas tout-à-fait blanche, mais jaunâtre ; & que les réflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps dont ils partent. Par ce moyen il parvint à la vraie connoissance de l'emploi des couleurs dans les trois parties ; savoir, les jours, les ombres & les réflets. C'est sur-tout la couleur des ombres du Corrége qu'il faut admirer ; car par un goût décidé pour la magie du clair-obscur, il fit ses jours trop purs

& trop clairs ; ce qui les rend un peu lourds, & fait que sa chair n'est pas assez transparente. En cela le Corrége alla au-delà de la vérité, en suivant plutôt son goût pour le clair-obscur, que l'exemple que lui donnoit la nature.

Le Titien, qui naquit aussi dans ce siècle d'imitation, se servit d'abord de couleurs à l'huile, & fut porté tout de suite, par sa perspicacité naturelle, à saisir le vrai caractère des objets ; & comme il peignit aussi bien ses figures que ses paysages d'après nature, il obtint un coloris qui approche le plus de la vérité. L'habitude de peindre le portrait le forma davantage encore dans cette partie, par le besoin qu'il eut de faire les accessoires, & d'y mettre de l'harmonie. Comme il s'apperçut que les objets qui sont beaux dans la nature font souvent un mauvais effet dans la peinture, il chercha à parvenir au choix dans l'imitation de la vérité, & il remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs locales sont très-belles, mais qui sont dégradées par les reflets, par la porosité des corps, par les différentes teintes de la lumière, &c. Il vit aussi que dans chaque objet il y a une infinité de demi-teintes ; ce qui le conduisit à la connoissance de l'harmonie. Enfin, il observa que dans la nature chaque objet offre un accord particulier de transparence, d'opacité, de rudesse & de poli ; & que tous ces objets diffèrent dans le degré de leurs teintes & de leurs ombres. C'est dans cette diversité qu'il chercha la perfection de son art. Dans la suite il prit dans chaque partie le plus pour le tout ; c'est-à-dire, que d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, il ne formoit

qu'une ſeule demi-teinte ; & qu'il n'employoit preſqu'aucune demi-teinte dans celle où il y en avoit peu. Quand le rouge dominoit, il ne donnoit preſque point d'autre teinte (cependant en imitant toujours la nature), & ainſi des autres couleurs. Par ce moyen il parvint à poſſéder un coloris ſupérieurement beau ; c'eſt donc dans cette partie qu'il a été le plus grand maître, & dans laquelle on doit l'imiter. Par l'étude de la diſtribution des principales couleurs, il acquit la connoiſſance des principales maſſes, ainſi que Raphaël y étoit parvenu par le deſſin, & le Corrége par le clair-obſcur.

ARTICLE IV.

Réflexions ſur la compoſition de Raphaël, du Titien & du Corrége.

Il n'eſt pas néceſſaire de faire mon apologie de ce qu'en parlant de la compoſition ou de l'enſemble des figures, je nomme d'abord Raphaël, car c'étoit la principale partie de ce grand maître. Raphaël touché de la vérité, la chercha en lui-même, & la trouva toujours avec l'expreſſion. Il commença à travailler avec la plus grande ſimplicité, & fut d'abord froid, mais correct, juſqu'à ce qu'il eût acquis, avec l'âge, plus d'énergie & des paſſions plus fortes. Son eſprit, qui, comme je l'ai déjà dit, étoit philoſophique, ne fut pas touché des petites choſes, mais ſeulement de celles qui ont quelque expreſſion. Il

fut plus frappé de ce que la nature humaine offre de bon, que de ce qu'elle offre de mauvais. Il étoit tellement né pour la vérité, qu'il ne put jamais s'élever au-dessus d'elle, & en cherchant dans l'homme ce qu'il y a de meilleur, il ne put pas, comme les anciens Grecs, embellir la nature. L'esprit des Grecs semble avoir plané entre la terre & le ciel; Raphaël n'a marché qu'avec majesté sur la terre. Il conçut les premières idées de l'expression figurée en voyant les ouvrages de Massaccio, & les cartons de Léonard de Vinci; & c'est d'après eux qu'il considéra la nature sous toutes ses faces; mais il s'attacha particuliérement aux affections de l'ame & à leurs effets sur le corps. Le premier soin de Raphaël, quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'expression; c'est-à-dire, quel devoit en être le sujet, & quelles passions devoient animer les personnages qu'il vouloit employer. Ensuite il calculoit le degré de ces passions, & déterminoit les personnages auxquels il falloit les donner; quelles espèces de figures il pouvoit employer & en quel nombre; à quelle distance il falloit les placer de l'objet principal pour concourir à l'expression générale; & par ce moyen il concevoit l'étendue de son ouvrage. Si le champ qu'il devoit remplir étoit grand, il prévoyoit combien l'objet principal ou l'expression des principaux groupes avoit de rapport avec les autres; si l'action se bornoit au moment actuel ou si elle devoit s'étendre au-delà; si elle étoit d'une expression forte ou foible; si elle avoit été précédée de quelque événement antérieur, ou bien si elle devoit être suivie de quelqu'autre; si c'étoit un événement tranquille & ordinaire, ou bien un tumulte extraor-

dinaire, une ſcene agréable, d'une tranquillité lugubre, ou d'une triſteſſe tumultueuſe.

Après avoir réfléchi ſur tous ces détails, Raphaël choiſiſſoit ce qui étoit le plus néceſſaire pour diſpoſer ſon objet principal, auquel il donnoit la plus grande vérité & la plus grande clarté poſſible ; après quoi il faiſoit ſuivre ſes autres idées, ſelon leur importance; en plaçant toujours les choſes les plus néceſſaires avant celles qui l'étoient moins. De cette manière, ſes ouvrages, ſans manquer aucune partie eſſentielle, n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit toujours; tandis que chez les autres artiſtes le néceſſaire manque ſouvent, parce qu'ils ont cherché la Beauté dans les choſes inutiles. Lorſqu'il paſſoit à chaque figure en particulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres, l'attitude la plus pittoreſque qu'il pouvoit lui donner, ſans prendre garde ſi ces figures convenoient au ſujet ou non; mais il réfléchiſſoit ſur ce qui devoit ſe paſſer dans l'ame d'un homme qui ſe trouveroit dans la circonſtance actuelle que l'hiſtoire repréſentoit. Enſuite, Raphaël ſongeoit à l'effet que telle ou telle paſſion pouvoit faire ſur le perſonnage qu'il repréſentoit ; & quelle partie du corps devoit être mue pour l'exprimer. C'eſt à cette partie qu'il donnoit alors le plus d'action, en laiſſant oiſives celles qui n'y étoient pas néceſſaires : voilà pourquoi l'on trouve, dans les tableaux de ce maître, de ces figures tranquilles & droites qui ſont auſſi belles que celles dont le mouvement eſt très-marqué dans une autre partie du tableau ; parce que cette attitude ſimple & tranquille ſert à exprimer la ſituation intérieure de

l'ame; & que les autres, qui sont en action, représentent des mouvemens extérieurs. Ainsi on trouve l'esprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque groupe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, & jusques dans les cheveux & dans les draperies, comme je le remarquerai ailleurs. S'il fait parler quelqu'une de ses figures, on s'apperçoit si son ame est calme, ou si elle parle avec véhémence. Celle qui pense a véritablement l'air d'un homme qui médite; & l'on distingue dans toutes les passions, susceptibles d'être fortement rendues, si elles ne font que commencer, si elles sont à leur plus haut période, ou bien si elles finissent. On pourroit faire un livre entier à ne parler que de l'expression que Raphaël a su donner à ses figures; mais je crois en avoir dit assez pour quiconque veut se donner la peine de penser, & je ne me suis déjà que trop étendu pour ceux qui ne veulent pas étudier, qui d'ailleurs ne me comprendroient pas. Je n'écris point pour ceux que la paresse domine; & qui prennent pour prétexte, comme on le fait souvent, qu'il est impossible de connoître les Beautés de Raphaël à moins que d'être à Rome; car je puis assurer que ceux qui sont en état de réfléchir, pourront faire toutes les remarques que je viens d'indiquer d'après les gravures que Marc Antoine, Augustin de Venise & d'autres, nous ont données des ouvrages de ce grand maître: quoique la partie de l'expression y soit nécessairement affoiblie. Je dis donc que Raphaël est parvenu à l'expression par les moyens dont nous venons de parler; c'est-à-dire, en rejetant tout ce qui n'en étoit pas susceptible; ou que lorsqu'il en a fait

fait uſage, il a ſu rendre ces parties auſſi néceſſaires au bon Goût que le pain & l'eau le ſont à un repas ſomptueux.

Le Corrége, formé par les Graces, ne pouvoit ſouffrir aucune expreſſion trop forte. L'expreſſion de la douleur, par exemple, reſſemble chez lui à un enfant en pleurs prêt à rire, & le terrible à la colère d'une jeune fille amoureuſe. Son ame nágeoit toujours dans des ſenſations agréables, & prêt à les multiplier, le gracieux ſeul l'affectoit dans tout ce qu'il avoit à repréſenter; il ſembloit même redouter toute expreſſion trop ſentie. Il fut le premier qui inventa des tableaux pour une autre cauſe que pour la ſimple vérité; & il n'y eut avant lui aucun artiſte qui eut pour objet principal de donner de la grace à l'enſemble d'un ſujet. Les contours trop maigres & trop reſſerrés de ſes prédéceſſeurs ne pouvoient ſuffire à ſon eſprit céleſte. En agrandiſſant les maſſes des jours & des ombres, tel qu'un fleuve qui franchit ſes limites, il entraîna ſes ſpectateurs dans la vaſte mer du gracieux, & en a conduit beaucoup, par le chant de ſes ſirènes, dans le pays de l'erreur. Ceux qui chercheront à imiter ſa manière, ſans être doués, comme lui, d'une ame ſenſible, ne pourront rien produire de beau. Le Corrége commença par étudier la nature; mais il franchit bientôt ſes bornes. Son Goût naturel le porta à éviter les angles trop aigus & trop obtus. On diroit d'abord qu'il a eu le deſſein de faire quelque choſe de gracieux; mais ſes productions ne ſont que le fruit du ſentiment, & non pas de la réflexion. Il chercha plus à placer ſes figures de manière à pouvoir faire uſage de

grandes maſſes de jours & d'ombres, qu'à leur donner de l'expreſſion : ſi ce n'eſt une expreſſion agréable qu'il ne dut qu'au ſentiment ſeul. On peut donc en conclure que le Goût délicat & gracieux lui étoit naturel, car il a évité avec ſoin tout ce qui ne l'étoit pas. Le Corrége doit par conſéquent nous ſervir de guide pour le ſtyle gracieux ; mais il faut l'éviter lorſque l'expreſſion eſt néceſſaire ; & je préviens les artiſtes de ne point chercher à l'imiter ſi leur caractère n'eſt point parfaitement analogue à celui de ce grand maître. Lorſqu'un artiſte ſent qu'il peut adopter la manière de faire de celui qu'il veut prendre pour modèle, il pourra auſſi alors penſer & exécuter de même que lui : ſinon il vaut mieux qu'il travaille d'après ce qu'il ſent par lui-même.

Le Titien eut, en général, peu d'énergie, & dut plus aux règles de l'art qu'à ſon génie : c'eſt pourquoi il n'eſt pas à imiter dans cette partie. S'il a quelquefois peint une belle figure, il eſt à croire que ce fut plutôt par un effet du haſard que de ſon Goût ; puiſqu'à côté de cette figure il ſe trouve ordinairement quelque choſe de fort mauvais.



ARTICLE V.

Réflexions sur les draperies de Raphaël, du Corrége & du Titien.

En parlant des draperies, je ne puis me dispenser de faire encore l'éloge de Raphaël. Ce grand artiste commença par imiter son maître dans la manière d'en faire le jet, qu'il perfectionna par l'étude qu'il fit des ouvrages de Masaccio, mais plus encore par ceux de Barthélemi de Saint-Marc. Il quitta enfin entiérement le Goût de l'école de son maître, lorsqu'il eut vu les antiques, & se servit alors des règles du bas-relief; ce qui lui donna un grand Goût dans le jet de ses draperies. Il s'apperçut que les anciens n'avoient pas regardé les draperies comme une partie principale, mais seulement comme un accessoire, pour en couvrir le nud, & non pour le cacher; & qu'ils ne l'avoient pas couvert avec de simples lambeaux, mais de draperies nécessaires : de sorte qu'un vêtement n'étoit ni trop ample ni trop mesquin, mais convenable à la grandeur & à l'attitude de chaque figure & analogue au sujet. Il vit aussi qu'ils avoient placé les grand plis sur les grandes parties du corps; qu'ils n'avoient pas haché ces grandes parties par de petites choses; & que quand ils avoient été obligés de le faire par la nature des vêtemens, ils avoient fait usage de quelques petits plis & leur avoient donné si peu d'é-

lévation, qu'ils ne pouvoient signifier quelque partie principale. Voilà pourquoi Raphaël fit ses draperies larges, c'est-à-dire, sans plis inutiles, avec des échancrures ou courbures à l'endroit des articulations, sans cependant paroître couper la figure en deux. Il régloit la forme des plis sur le nud que couvroit la draperie ; & si la partie ou le muscle étoit grand, il formoit de même de grandes masses. Lorsque la partie se présentoit en raccourci, il la couvroit bien de la même quantité de plis que si elle eût été droite ; mais ces plis se présentoient alors tous en raccourci. Dans son meilleur tems il chercha à ne faire sentir qu'un seul côté d'une partie du corps dans une draperie libre ; quelquefois néanmoins il a fait sentir toute la rondeur des parties sous des plis libres. Quand la draperie étoit volante, c'est-à-dire, lorsqu'elle ne couvroit rien, il s'est bien gardé de lui donner la grandeur ou la forme de quelque partie du corps ; mais il la représentoit par de grands yeux, des plis profonds, & par une forme tout-à-fait éloignée d'une partie quelconque du corps. Il n'a pas cherché dans ses draperies à ne placer que des plis élégans, mais seulement ceux qui étoient nécessaires pour bien représenter la partie que la draperie devoit couvrir. Il a rendu les formes de ses plis aussi différentes que le sont les muscles du corps, sans cependant les faire jamais ni carrées ni rondes ; car la forme carrée dans les plis fait un très-mauvais effet, excepté quand elle se trouve coupée, & forme deux triangles. Raphaël a de même donné de plus grands plis aux parties saillantes du corps qu'à celles qui fuient ; & il n'a jamais placé de longs plis sur une

partie raccourcie, ni des plis courts à forme triangulaire ſur une partie longue. Les grands yeux & les coupes profondes n'étoient placés que ſur les inflexions; & il ne mettoit point à côté l'un de l'autre deux plis d'une même grandeur, d'une même forme, d'une même élévation. Ses draperies volantes ſont d'une beauté admirable; on voit qu'elles ont toutes dans leur mouvement une cauſe générale, ſavoir l'air. Elles ne ſont pas comme ſes autres draperies, tirées & comme applaties par leur poids; mais chaque pli eſt, par ſa diſpoſition naturelle, placé à côté d'un autre. Il laiſſe quelquefois appercevoir les bords de ſes draperies, & fait ſentir que ſes figures ne ſont pas habillées d'un ſimple ſac. Tous ſes plis ont une cauſe, ſoit le poids ſpécifique de l'étoffe même, ou l'arrondiſſement des parties du corps. On apperçoit ſouvent chez Raphaël quelle attitude ſes figures avoient auparavant; car il a encore cherché à leur donner cette expreſſion. On découvre par les plis de la draperie, ſi un bras ou une jambe s'eſt trouvé, avant l'action actuelle, replié ou allongé; ſi un membre replié s'eſt étendu, s'il s'étend encore actuellement, ou s'il eſt étendu & va ſe replier. Il a pris garde que lorſque les draperies de ſes figures principales ne couvrent les membres qu'à demi, elles coupaſſent ces parties obliquement; qu'en général les draperies euſſent des formes triangulaires, & que les plis ſemblables au tout fuſſent auſſi diſpoſés en triangle. La cauſe de cette forme triangulaire des plis vient de ce que toute draperie cherche à s'élargir; comme cependant ſon propre poids la force à ſe replier ſur elle-même, elle s'étend d'un autre côté: ce qui forme des triangles.

Lorsque j'ai dit que Raphaël, à l'exemple des anciens, n'a regardé la draperie que comme un accessoire; j'ai voulu faire entendre que, comme il reconnut que le corps que couvre la draperie & les mouvemens de ses membres sont les seules causes & le principe de la situation actuelle & du changement des plis dans les draperies, il a étudié de nouveau ces causes, s'est conformé à leur nature, & a jugé digne de son art d'y employer le travail & le choix, qu'il a néanmoins su cacher. En voilà assez pour les Artistes qui étudient ses ouvrages, & qui voudront les comparer avec ce que je viens d'en dire.

De même que Raphaël a tout rapporté au Goût de l'expression, le Corrége a cherché à faire servir ses draperies au genre gracieux. Il s'écarta bientôt de l'usage de ses prédécesseurs; & comme il peignoit souvent d'après de petits modèles drapés de chiffons ou méme de papier, il chercha plus les masses, & dans les masses il préféra le gracieux à la disposition des plis: c'est pourquoi ses draperies sont larges & légères; mais les plis en sont mal distribués. Lorsqu'il a quelquefois peint d'après nature, il n'a pas été heureux dans le jet des draperies, dont il a le plus souvent caché ou coupé ses figures; mais il a été savant dans les couleurs de ses étoffes, qui sont presque toujours moëlleuses, & souvent sombres, pour rendre ses chairs plus claires, & leur donner plus d'éclat.

Le Titien a été supérieur dans la partie des draperies, ainsi que dans toutes les autres qui tiennent à l'imitation. Il les a peint belles & d'une grande vérité, avec des couleurs franches & brillantes; sur-tout les linges

qu'il a fu rendre d'une blancheur éclatante : le tout cependant fans aucun Goût dans le choix des plis, mais tels que la nature les lui offroit : il ne faut donc pas l'imiter dans cette partie.

ARTICLE VI.

Réflexions fur l'harmonie de Raphaël, du Corrége & du Titien.

Nous allons maintenant examiner les ouvrages de ces trois maîtres dans la partie de l'harmonie. Si l'ordre que j'ai obfervé jufqu'à préfent ne me forçoit pas à commencer par Raphaël, je pourrois le paffer ici fous filence. Comme il n'a jamais fongé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expreffion, il n'a point réuffi dans la partie de l'harmonie; & fi l'on en trouve quelque trace dans fes ouvrages, c'eft plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de fes talens dans cette partie.

Le Corrége au contraire y a excellé. En cherchant le gracieux, il trouva bientôt l'harmonie, qui en eft la fource, & qui elle-même naît d'un fentiment fin & délicat. Comme le Corrége ne pouvoit rien fouffrir de ce qui offre de trop fortes oppofitions, il devint un grand maître dans l'harmonie, qui n'eft que l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes, tant dans le deffin que dans le clair-obfcur & dans le coloris. Le Corrége, comme nous l'avons déjà remarqué à l'article du deffin,

évitoit toutes les formes triangulaires & carrées, & donnoit à ſes contours une ligne ondoyante; effet de ſon Goût pour l'harmonie. Tout angle eſt formé par le concours de deux lignes droites ſans aucun centre; cette forme ne pouvoit donc convenir au Corrége, qui ſépara les lignes droites par une ligne courbe, & rendit par ce moyen ſes contours harmonieux. Il plaça de même un eſpace entre chaque partie, tant des jours & des ombres que du coloris. Il remarqua auſſi mieux qu'aucun autre peintre, qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos; c'eſt pourquoi apres avoir placé une couleur franche & dominante, il avoit ſoin de la faire ſuivre d'une demi-teinte; & lorſqu'il vouloit de nouveau employer une partie brillante, il ne revenoit pas tout de ſuite au degré de teinte d'où il étoit parti, mais conduiſoit l'œil du ſpectateur par une gradation inſenſible au même degré de tenſion; de ſorte que la vue étoit, pour ainſi dire, réveillée de la même manière qu'une perſonne endormie eſt tirée du ſommeil par le ſon d'un inſtrument agréable; de façon que ce réveil reſſemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu. Quand je dis que le Corrége a paſſé du fort au doux & du doux au moyen, c'eſt pour faire comprendre qu'on peut paſſer tout d'un coup, ſans peine, de l'attention au repos, mais non pas du repos à l'attention, ſans éprouver un ſentiment déſagréable. La raiſon pour laquelle je commence par le fort, & non (comme on pourroit le dire) par le moyen que je place le dernier; c'eſt parce que le peintre doit s'attacher d'abord aux parties ſaillantes de ſes figures, pour penſer enſuite à celles qui

le

le ſont moins ; de même qu'il s'occupera d'abord des figures principales, ſur la ligne de terre de ſon tableau, pour paſſer après, par gradation, à celles qui fuient ; car les parties grandes, belles & expreſſives doivent toujours être employées ſur le premier plan du tableau, ou à l'endroit principal du ſujet. Je commence donc par le fort ; & comme tout doit ſe rapporter au ſujet principal, en affoibliſſant tous les acceſſoires ; de même la principale figure du tableau doit avoir la plus forte expreſſion, tandis que les perſonnages ſecondaires peuvent être plus tranquilles. C'eſt ce que le Corrége a ſupérieurement bien obſervé dans le coloris & dans le clair-obſcur ; mais dans le deſſin, il a fait un mauvais uſage du gracieux & de l'harmonie. Cependant comme le deſſin n'eſt pas la partie dans la quelle l'harmonie eſt la plus néceſſaire, nous pouvons lui paſſer ce défaut, puiſqu'on lui doit tout ce qu'il y a de gracieux dans la peinture ; car avant le Corrége il ne régnoit aucune harmonie dans cet art. Il jouit donc de la gloire d'avoir été l'inventeur de cette partie qu'il a portée au plus haut degré de perfection, & dans laquelle il n'a jamais été ſurpaſſé ni même égalé. Je me bornerois même à ne parler ici que de lui ſeul, ſi je n'avois pas promis d'examiner les ouvrages des trois grands maîtres de l'art, pour ce qui regarde chacune de ces principales parties ; il eſt donc tems de paſſer au Titien.

Le Titien n'avoit d'autre eſpèce d'harmonie que celle qu'il acquit par l'imitation de la nature. On ne peut donc le comparer au Corrége, qui avoit médité ſur cette partie :

il s'est contenté de l'uniformié, & c'est par-là qu'il a paru posséder quelque harmonie.

Qu'on ne tire cependant aucune conséquence erronée de ce jugement. Tout ce que les autres ont dit, & tout ce que je viens d'avancer moi-même, doit être lu avec discernement. Quand je dis qu'un de ces grands maîtres n'a pas possédé telle ou telle partie, je veux faire entendre seulement qu'il n'y étoit pas aussi habile que dans les autres, qu'il possédoit supérieurement. Il en est de même quand je ne fais point l'éloge des Beautés des autres maîtres de l'art, ou lorsque je les passe sous silence. Mon intention n'est point de déprimer leurs ouvrages; je me sers seulement des expressions que je crois nécessaires, pour faire comprendre à mes Lecteurs la différence qu'il y a même entre les plus grands génies; car rien ne sort assez parfait des mains de l'homme pour qu'on ne puisse trouver quelque chose de plus parfait encore. Si je dis donc qu'en général tous les peintres qui ont suivi ceux dont nous avons parlé, n'ont possédé que quelques parties de l'art, ce n'est point pour les mépriser, mais seulement pour marquer la préférence que méritent les premiers. De même, lorsque je critique l'harmonie & le coloris de Raphaël, ce n'est pas à dire pour cela que chez lui ces parties soient absolument mauvaises, mais seulement qu'elles ne sont pas aussi parfaites que chez le Corrége & le Titien; car, lorsqu'on le compare à Michel-Ange, à Jule Romain, & même aux Caraches, il est très-beau dans ces mêmes parties. J'en dis autant du Corrége, qui, sans contredit, étoit supérieur au Tintoret dans les draperies, & à Rubens

& à Jordans dans le dessin. Le Titien est très-foible dans le clair-obscur, quand on le compare au Corrége ; mais il est supérieur, dans cette partie, à tous les autres peintres. On doit donc regarder ces trois artistes comme les plus grands maitres de l'art, puisqu'ils ont été habiles dans toutes les parties en général, & supérieurs dans quelques-unes en particulier. Ils ont différé dans leur Goût, parce qu'ils ont choisi des moyens différens. Raphaël possédoit le Goût de l'expression ; le Corrége préféra le style gracieux ; le Titien aima le vrai : c'est-à-dire, que Raphaël prenoit dans la nature ce qu'elle a d'expressif; le Corrége ce qu'elle offre de gracieux, & que le Titien se contenta de la vérité. Cependant, comme ces trois peintres ont cherché la vérité, quoique par des routes différentes, ils se sont souvent rencontrés; car tout est dans la nature : l'expression s'y trouve aussi bien que la grace. Ces trois grands maîtres ont eu chacun un Goût différent, parce qu'ils ne mêloient pas ces parties ensemble, comme le fait la nature ; mais chacun d'eux a fait choix de la sienne dans tout l'ensemble. Quand, en imitant la nature, ils trouvoient quelquefois une partie dans laquelle un autre les surpassoit, sans qu'elle fût contraire à leur objet principal, ils rendoient cette partie très-belle, quoiqu'elle ne leur fût pas particulière : voilà pourquoi Raphaël a souvent eu toute la grace du Corrége, & toute la vérité du Titien ; de même que le dessin du Corrége est quelquefois aussi beau que celui de Raphaël, & son coloris aussi vrai que celui du Titien ; comme on peut dire encore que le Titien a quelquefois dessiné avec à-peu-près autant de force que Raphaël, & peint

avec autant de grace que le Corrége. Cependant comme cela ne leur eſt arrivé que rarement, & que l'on ne trouve pas ſouvent de ces écarts heureux dans leurs ouvrages, j'ai penſé devoir diſtinguer leur Goût par les parties dans leſquelles ils ont principalement excellé.

ARTICLE VII.

Comparaiſon du Goût des Anciens avec celui des Modernes; & des cauſes qui ont déterminé les premiers dans leur choix.

CONCLUSION.

COMME aujourd'hui chaque peintre, pour ainſi dire, fait choix d'un genre différent, & qu'il y cherche la plus grande perfection poſſible, il faut croire que les anciens en ont agi de même. Une ſeule cauſe les a cependant toujours guidés, depuis la renaiſſance de l'art, ſavoir, l'imitation de la nature : elle ſeule a été leur but, quoiqu'ils l'aient cherché par des routes particulières. Les anciens Grecs, malgré les différences qu'on trouve dans leurs ouvrages, n'avoient cependant auſſi qu'un même but principal; mais il étoit beaucoup plus élevé que celui des modernes. Comme leurs idées étoient plus ſublimes, ils prirent un terme moyen entre la perfection divine & la perfection humaine; c'eſt-à-dire, la Beauté pour objet

principal, & l'expreſſion ſeule de la vérité : voilà pourquoi toutes leurs productions ont cette parfaite Beauté, qui n'eſt jamais altérée par aucune expreſſion trop forte. Je crois donc que, ſans ſe tromper, on peut dire que le Goût des anciens étoit celui de la Beauté & de la perfection; car quoique leurs ouvrages, comme productions de l'homme, aient des défauts, on y trouve cependant le Goût de la perfection. De même que le vin conſerve encore le goût de vin, quoique mêlé avec de l'eau, leurs chefs-d'œuvre, malgré les bornes circonſcrites de l'eſprit humain, ne tendent pas moins à la perfection; je regarde donc leur Goût comme celui qui approche le plus de la perfection. En général, on remarque dans les ouvrages des anciens la même différence dans le degré de leur Beauté & de leur expreſſion, que chez les modernes; mais non pas dans celui de leur Goût. On peut diſtinguer en trois claſſes les monumens que les anciens nous ont laiſſé de leur art; c'eſt-à-dire, que dans toutes les ſtatues que nous avons de l'antiquité, il y a trois différens degrés de Beauté. Celles de la dernière claſſe ont au moins toutes le Goût de la Beauté, mais ſeulement dans les parties eſſentielles; celles de la ſeconde claſſe ont déjà de la Beauté dans les parties ſimplement utiles; & dans celles de la claſſe la plus parfaite, on trouve la Beauté dans toutes les parties, depuis celles qui ſont abſolument néceſſaires, juſqu'à celles qui ſont ſuperflues : ces ſtatues ſont par conſéquent parfaites. Or, comme la Beauté en elle-même n'eſt que la perfection de chaque concept, & que nous donnons le nom de belles, tant aux choſes purement idéales qu'aux

individuelles, quand ces choses sont parfaites; il faut de même considérer les ouvrages des anciens sous ces points de vue; c'est-à-dire, que leur Beauté ne se trouve pas toujours dans la même partie, mais consiste seulement en ce que la partie qu'ils ont choisie est rendue dans toute sa Beauté. Les chefs-d'œuvre du degré supérieur sont le *Laocoon* & le *Torse*; l'*Apollon du Belvedere*, & le *Gladiateur de Borghèse*, sont des ouvrages du second degré; les productions du troisième degré sont sans nombre : nous ne dirons rien des ouvrages médiocres. Les grands maîtres de l'antiquité avoient des idées infiniment plus élevées que les modernes; & leur manière de faire étoit beaucoup plus large, parce que leurs idées se formoient sur la perfection, & que dans leur exécution ils ne s'attachoient pas, comme les modernes, à une partie de la nature, mais à la nature entière.

De même que les modernes se sont proposés un seul but dans un ouvrage, les anciens ont observé dans chaque partie séparée les différentes causes pour lesquelles la nature l'a formée. Parmi les modernes, le Corrége a choisi le genre gracieux, Raphaël celui de l'expression. Comme le tendon d'un muscle, par exemple, est d'une plus grande expression que la chair, Raphaël indiquoit davantage les tendons que la chair; tandis que le Corrége rendoit la chair plus apparente que le tendon. Mais les anciens exprimoient également l'un & l'autre, parce qu'ils savoient que la chair & les muscles ont chacun leur genre de Beauté particulière. Les modernes ont par conséquent affoibli une partie pour rendre l'autre plus expressive &

plus ſentie ; c'eſt ce que les Grecs ne faiſoient pas : ils changeoient ſeulement ces parties ſelon la ſignification qu'elles devoient avoir. Lorſque leur figure repréſentoit un homme, ils y mettoient tout ce que l'humanité comporte ; mais quand elle repréſentoit un dieu, ils y omettoient tout ce qui tient trop à l'humanité, pour n'y laiſſer que ce qui appartient à la nature divine : c'eſt de cette manière qu'ils ſe conformèrent en tout à l'expreſſion & à la vérité. Quand ils repréſentoient des hommes, ils tâchoient de ne rien omettre, mais ſeulement de rendre les parties eſſentielles pour l'expreſſion plus ſenſibles que celles qui ſont inutiles.

Je conclus donc par dire que le peintre qui veut trouver le bon Goût, c'eſt-à-dire, le meilleur Goût, pourra l'acquérir en étudiant ces quatre modèles ; ſavoir, dans les *Antiques*, le Goût du *beau* ; dans *Raphaël*, le Goût de l'*expreſſion* ou de la *penſée* ; dans *le Corrége*, le Goût du *gracieux* & de l'*harmonie* ; dans *le Titien*, le Goût de la *vérité* ou du *coloris*. Il doit cependant ſe perfectionner dans ces différentes parties par une étude conſtante de la *Nature*. Tout ce que j'ai avancé dans cet ouvrage n'a été dit que dans la vue d'être utile, afin que les jeunes artiſtes appriſſent à connoître la manière de juger de leur propre Goût. Car ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de penſer, c'eſt de ne point tomber dans l'erreur. Comme de tout tems on a cherché à imiter les grands maîtres dont nous avons parlé, ſans que les plus habiles artiſtes aient pu les ſurpaſſer, on doit regarder comme une vérité de fait, que ces trois hommes illuſtres ont ſuivi la

meilleure route pour parvenir à la perfection; voilà aussi pourquoi je me suis servi de leur exemple, & que j'ai enseigné le moyen de connoître leurs Beautés, & de les imiter. L'artiste qui voudra s'appliquer sans relâche, & réfléchir mûrement à ce que je viens de dire, pourra un jour se complaire dans ses propres ouvrages, & parvenir au bon Goût.



OBSERVATIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENGS.



OBSERVATIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENGS.

M. Mengs composa son Traité *sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*, avant de passer en Espagne. C'est son premier ouvrage littéraire ; il l'écrivit en Allemand, & le fit imprimer dans cette langue. Comme la Beauté étoit son objet favori, il ne cessa jamais d'y méditer, ainsi qu'on pourra s'en convaincre par ses autres écrits que je publie aujourd'hui. Personne, sans doute, n'a mieux discerné & rendu la Beauté dans la pratique de l'art, & n'en a fait un plus heureux choix que M. Mengs ; mais séduit par la métaphysique de M. Winckelmann, son ami, il se livra, dans la théorie, aux rêves des Plato-

niciens ſur cette partie ſublime de la peinture. Mes idées ſur cet objet ont toujours été fort différentes de celles de mes deux amis ; c'eſt ce qui m'a engagé à les expoſer au Lecteur, afin qu'il puiſſe juger qui de nous a approché le plus de la vérité. Il importe peu qu'on raiſonne différemment ſur la Beauté & ſur ſon origine : elle reſtera toujours ce qu'elle eſt, ſans rien perdre de ſon prix.

C'eſt en puiſant dans les écrits de M. Mengs, en profitant de ſes entretiens & de l'amitié qui me lioit à lui, que je me ſuis vu en état de raſſembler les obſervations que je préſente au public ; en convenant de bonne-foi que tout ce qu'on y trouvera d'utile, je le dois à M. Mengs, & que ce n'eſt qu'à moi ſeul qu'on doit imputer les idées fauſſes ou erronées qu'on pourra y remarquer.

---

§. I.

Des différentes opinions ſur la Beauté.

UN grand nombre d'auteurs ont écrit ſur la Beauté ; je crois néanmoins qu'on eſt encore fort éloigné de ſavoir ce qui la conſtitue véritablement. Platon, qui en a beaucoup parlé, a jeté peu de lumière ſur ce ſujet ; & ſuivant ſa méthode ordinaire de donner une exiſtence, &, pour ainſi dire, une individualité à tout ce que ſon imagination lui repréſentoit, il l'a fait décrire par Socrate, comme une belle fille, qui étoit une de ſes interlocuteurs. C'eſt à la même origine que les Graces, les

Muſes, & tout le cortége de la poéſie Grecque doivent leur exiſtence. Cependant le ſyſtême de Platon, indiqué par M. Mengs, ne laiſſe pas d'être ingénieux, lorſqu'il dit: Que nos ames exiſtoient avant d'être unies à nos corps, & qu'antérieurement à cette union elles étoient douées d'une connoiſſance parfaite de toutes choſes, mais qu'après avoir été liées à la matière, elles en avoient perdu la mémoire; & que lorſque nous apprenons quelque choſe, ce n'eſt que par un acte de réminiſcence de ce que nous ſavions déjà; que comme dans ce premier état l'ame avoit une connoiſſance certaine & poſitive de la Beauté, elle ne fait que ſe rappeller cette idée, lorſque, dans notre exiſtence actuelle, elle nous charme & nous ravit dans les objets matériels & viſibles *. Qu'il eſt malheureux qu'un ſyſtême auſſi ingénieux pêche contre la vérité!

Saint Auguſtin, qui fut célèbre Platonicien, a donné, dit-on, un Traité ſur le Beau, qui s'eſt perdu. Il paroît néanmoins par quelques idées éparſes dans ſes autres écrits, que, ſelon lui, « le rapport exact des parties » d'un tout entr'elles, qui les conſtitue *un*, eſt le carac- » tère diſtinctif de la Beauté »: *Omnis porrò Pulchritudinis forma unitas eſt.* Les adeptes initiés dans les myſtères des nombres comprendront peut-être ce que cela veut dire.

Wolff & Leibnitz, qui n'ont pas toujours formé d'auſſi beaux rêves que Platon, diſent que tout ce qui plaît eſt

---

* Platon, dans le Phédon.

beau, & que ce qui déplaît est laid On ne peut certainement pas confondre plus mal-adroitement la cause avec l'effet, c'est-à-dire, la Beauté avec la sensation agréable qui en est le résultat.

D'autres prétendent que la Beauté consiste dans la *variété*, dans l'*unité*, dans la *régularité*, dans l'*ordre*, & dans la *proportion*. C'est ce qui s'appelle vouloir expliquer une chose abstraite, par une autre qui l'est encore davantage. Car si la Beauté est difficile à définir & à comprendre, la régularité, l'ordre, &c. ne le sont pas moins.

Le systême de Hutcheson & de ses partisans, qui ont imaginé un sens interne, par le moyen duquel ils pensent que nous distinguons le Beau, de même que le sens de la vue nous sert à voir les couleurs & les formes, est, selon moi, le plus mauvais & le moins ingénieux de tous. Il ressemble au subterfuge de certains poëtes, qui, embarrassés sur la manière de parvenir au dénouement d'une tragédie, ont recours à un prodige. Suivant ces philosophes, il seroit nécessaire de créer autant de sens internes qu'il y a des idées abstraites qui peuvent entrer dans la tête de l'homme. La *vertu*, l'*ordre*, &c. auroient donc aussi leurs organes particuliers, par lesquels ils s'introduiroient dans l'entendement, ainsi que la Beauté.

Le Traité du Beau du Père André, Jésuite, que M. Diderot trouve si bien écrit, si bien étendu, si bien lié, ne me paroît cependant pas mieux développer que les autres en quoi consiste la Beauté. Il la divise & la sous-divise à l'infini, & tout se réduit enfin à dire, que les diverses sortes de Beautés proviennent de la *régula-*

rité, de l'*ordre*, de la *proportion*, &c.; ce qui revient encore à expliquer une choſe obſcure par une autre moins intelligible.

M. Diderot, après avoir rejeté pluſieurs idées ſur la Beauté, finit enfin par avancer les ſiennes; mais il eſt à craindre qu'il ne périſſe parmi les mêmes écueils où les autres ont fait naufrage. L'analyſe de ſon ſyſtême m'écarteroit ici inutilement de mon ſujet; il ſuffira de jeter un coup-d'œil ſur le réſultat qu'il en tire lui-même; le voici: « J'appelle donc Beau hors de moi, tout ce qui contient » en ſoi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée » de rapports; & Beau par rapport à moi, tout ce qui » réveille cette idée ». Je laiſſe au Lecteur à apprécier la ſublimité de cette définition.

Dans un petit ouvrage qui parut, il y a quelques années, à Rome, & qui eſt dédié à M. Mengs, on attribue l'origine de la Beauté à l'amour-propre. Mais ce n'eſt là que renverſer les idées; puiſque la Beauté eſt une qualité inhérente à l'objet qui nous paroît beau, & non pas à la perſonne qui en reçoit l'impreſſion.

Si la Beauté pouvoit ſe définir, perſonne, ſelon moi, ne l'auroit mieux fait que Cicéron; mais la ſimplicité avec laquelle il s'exprime à ce ſujet, n'aura, ſans doute, pas été du goût de ceux qui cherchent à tout quinteſſencier. « La Beauté du corps humain, » dit ce grand orateur, « conſiſte dans une certaine harmonie des proportions, » jointe au charme du coloris ». *Et ut corporis eſt quædam apta figura membrorum cum coloris quâdam ſuavitate, eaque dicitur pulchritudo; ſic in animo opinionum judiciorumque*

æquabilitas, & conſtantia, cum firmitate quâdam & ſtabilitate.... Pulchritudo vocatur *.

A peine y a-t-il un auteur qui ait écrit ſur cette matière, ſans avoir formé un ſyſtême particulier; & ce ſeroit perdre ſans fruit mon tems que de vouloir les examiner tous. Ceux dont je viens de parler ſuffiſent pour faire connoître la diverſité des opinions ſur cette matière. Il eſt tems d'expoſer la mienne; cependant je me bornerai uniquement à la Beauté qui eſt relative à l'art du deſſin.

Dans ſa jeuneſſe M. Mengs regardoit la Beauté comme une choſe véritablement exiſtante par elle-même, & crut qu'il pourroit la définir; mais il n'avoit pas prévu la difficulté de cette entrepriſe, & fut obligé de ſe borner à donner quelques notions de ſes effets. Je me haſarderai néanmoins à mettre ſous les yeux du Lecteur ce que je crois pouvoir dire de plus probable ſur un ſujet auſſi difficile à traiter **.

---

* *Cicero, Tuſcul. IV.* C'eſt-là à-peu près la penſée d'un auteur Italien, qui dit: Que la Beauté n'eſt qu'une proportion bien entendue des différentes parties entr'elles, & un rapport exact de ces parties avec le tout; de manière que cela forme un enſemble qui ne laiſſe rien à deſirer pour ſa perfection. *Veri precetti della pittura, da Armenini.* Note du Traducteur.

** Le lecteur nous ſaura gré, ſans doute, de lui rappeller ici, par analyſe, les idées contenues dans le *Diſcours philoſophique ſur le Beau*, de M. Panckoucke, que M. d'Azara n'auroit pas manqué de citer avec éloge s'il l'avoit connu.

Après avoir jeté un coup-d'œil ſur les ſentimens de Platon, du Père André, de Winckelmann, de Hogarth & de Pope, M.

§.

§. I I.

Manière dont on peut ſe former une idée de la Beauté.

QUAND nous voyons un corps qui remplit parfaitement toutes les fonctions pour leſquelles il a été deſtiné,

Panckoucke dit : Que le Beau eſt fixe, invariable, immuable, & que les idées différentes qu'on s'en forme ne tiennent qu'à un défaut de lumières & de développement. Après quoi il poſe pour principes : 1°. que l'eſprit humain n'eſt ſuſceptible que d'un certain développement : 2°. qu'il y a eu dans les tems antérieurs, & qu'il y a encore aujourd'hui des nations qui ont atteint ce dernier degré de développement dans pluſieurs genres : principes que l'auteur diſcute ingénieuſement, en s'appuyant ſur des exemples, & dont il ſe ſert enſuite pour fixer les idées ſur le Beau ; en prouvant que dans chaque genre on a des modèles du Beau, & que ces modèles ſont fixes & invariables, étant adoptés généralement dans les ſociétés civiliſées par les perſonnes qui ont acquis tout le développement dont l'eſprit humain eſt ſuſceptible, & que tous les peuples ne tarderoient point à adopter, s'ils parvenoient à ce même degré de perfection. L'idée du Beau ne nous eſt point naturelle, puiſqu'il n'y a point d'idées innées ; & nous ne l'acquérons qu'à force de voir & de comparer ; voilà pourquoi cette idée ne peut ſubſiſter que parmi les nations civiliſées, qui ſe ſont toujours formées, & qui ſe formeront toujours la même idée du Beau, qui n'eſt donc pas une qualité relative, comme on l'a prétendu. D'ailleurs c'eſt moins dans la nature que dans la tête des artiſtes qu'exiſtent les modèles du Beau, qui n'a point été formé

nous disons que c'est un corps sain ; & en généralisant cette idée, nous appellons *santé* l'état où se trouve ce corps. Ce mot *santé* ne sert donc qu'à faire connoître l'idée abstraite que l'esprit s'est formée des corps qui se trouvent dans cet état. Vouloir lui donner une autre signification, c'est tomber dans le Platonisme, qui place tous les objets dans nos idées : erreur dont M. Mengs n'a pas pu se garantir. En suivant la même analogie, nous dirons donc que la Beauté est une idée purement abstraite ; & c'est l'idée que nous nous formons des choses, douées de certaines qualités, qui les rendent belles, ainsi que nous le ferons voir dans la suite : donc elle n'existe que dans notre entendement.

---

§. III.

Ce qui fait qu'une chose nous paroît belle.

LA Beauté des objets consiste sans contredit dans l'union de la perfection & de la grace. Nous appellons

---

d'un seul trait, mais de la réunion de différentes parties. Le Beau n'a point de degrés ; une chose ne pouvant être ni plus ni moins belle, & dans chaque genre les belles choses sont semblables, quoique sur une échelle différente. Ce ne sont point quelques qualités particulières qui constituent la Beauté, qui réside sur-tout dans l'exacte proportion des parties & de l'ensemble. *Note du Traducteur.*

parfaite une choſe à laquelle il ne manque rien, & qui n'offre rien de gratuit ou de ſuperflu; & nous donnons le nom de gracieux à tout ce qui fait une impreſſion douce & agréable ſur notre eſprit. L'homme le moins inſtruit même eſt en état de juger de l'impreſſion matérielle que reçoivent ſes organes par le ſens de la vue; mais la perfection ne peut être ſentie & appréciée que par celui qui a obſervé & étudié avec ſoin les qualités & les propriétés des choſes, qui en a fait une exacte comparaiſon, & qui enfin eſt en état de juger s'il n'y a rien de ſuperflu, ou s'il n'y manque rien relativement à leur deſtination: équilibre qui conſtitue leur véritable état de perfection. Ce n'eſt donc que par une étude conſtante & bien approfondie, qu'on peut parvenir à la connoiſſance du Beau; & l'on peut poſer comme un principe certain, que le choix de la Beauté, ou le jugement qu'on en portera, ſera toujours en raiſon de l'intelligence de l'artiſte ou de l'amateur *.

Le mauvais ou le laid, qui eſt le contraire de la

---

* Le Beau que préſente l'art, dit un auteur Allemand, eſt bien plus ſûr & plus déterminé pour nous que le Beau de la nature. Dans chaque ouvrage de l'artiſte, ſon intention peut nous être connue; nous pouvons ſavoir juſqu'à quel point ſon imitation approche du modèle, ou s'en écarte; mais rarement connoiſſons-nous l'intention du Créateur dans les ouvrages de la nature.... Dans les ouvrages de l'art, nous avons deux données, le modèle & l'imitation; dans les ouvrages de la nature, nous n'avons qu'une donnée: c'eſt l'objet lui-même, dont nous ne jugeons jamais que relativement à notre façon de voir, de ſentir & d'être. *La Beauté, Conte, par M. Nicolaï.* Note du Traducteur.

Beauté, provient de l'imperfection, qui produit des ſentimens déſagréables ; & nous en jugeons d'après les mêmes principes qui ſervent à nous faire connoître la Beauté.

---

§. IV.

De la différence qu'il y a entre le Beau & le Gracieux.

LE Gracieux n'eſt pas toujours beau par ſa nature, quoique, en général, le Beau ſoit gracieux. Ce qui plaît à l'un ne plaît pas toujours aux autres ; ſouvent même ce qui nous a charmé dans un tems ne nous fait plus plaiſir dans un autre tems : ce qu'il faut attribuer à ce que le Goût eſt un effet des ſens, & non de l'entendement. Auſſi n'y a-t-il aucune choſe, quelqu'imparfaite qu'elle puiſſe être, qui ne plaiſe à quelqu'un.

« Il ne faut pas diſputer des goûts, » dit le proverbe ; c'eſt-à-dire, que celui qui aime une choſe a véritablement du Goût pour cette choſe ; & cette propoſition eſt inconteſtable. Mais ſi l'on prétendoit en conclure qu'indifféremment tous les Goûts ſont bons, ce feroit en tirer une fauſſe conſéquence.

Une femme qui mange du plâtre, de la terre, ou d'autres pareilles matières, a ſans contredit du Goût pour ces choſes-là ; mais c'eſt un goût dépravé. De même M. de la Mothe, qui préféroit les bambochades qu'on vend au Pont-Marie, à Paris, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, avoit un très-mauvais Goût.

Quand on dit qu'une choſe nous plaît davantage qu'une autre, on n'eſt pas tenu de rendre compte de cette préférence; mais lorſqu'on avance que tel objet eſt plus beau que tel autre, il faut pouvoir en déduire la raiſon. Il y a des perſonnes qui aiment mieux les vers de Lucain que ceux de Virgile: cela ne les rend que ridicules; mais ſi l'on prétendoit en conclure que les vers de la Pharſale ſont plus beaux que ceux de l'Enéïde, il faudroit pouvoir le prouver. On voit tous les jours des perſonnes qu'une couleur flatte plus qu'une autre, ſans qu'on puiſſe leur diſputer ce Goût; mais ſi l'on pouſſoit cette affection juſqu'à ſoutenir que le verd eſt plus beau que le bleu, on paſſeroit pour un aveugle, à moins qu'on n'en démontrât la cauſe. Si quelqu'un prenoit de l'amour pour une femme qui auroit les traits & la barbe d'un homme, perſonne, ſans doute, ne chercheroit à lui faire comprendre combien ce Goût eſt ſingulier; mais on riroit de celui qui oſeroit prétendre que les traits mâles & une paire de mouſtaches conſtituent la Beauté du ſexe. Cela nous prouve que, pour avoir une notion exacte de la Beauté, & pour pouvoir en juger, il eſt néceſſaire d'avoir des ſens exercés & un jugement ſain; tandis que les ſens ſeuls ſuffiſent pour nous bien déterminer dans notre Goût. Le Goût de l'un ne doit pas décider du Goût des autres; cependant il y a des Goûts qui ſont bons, & d'autres qui ſont mauvais, ridicules, extravagans, groſſiers.

Nos mœurs & notre ignorance même ne nous permettent pas de nous repréſenter l'enthouſiaſme avec lequel les Grecs ſe laiſſoient tranſporter par la Beauté, dont ils avoient conçu une ſi haute idée, qu'ils la regar-

doient comme divine; auſſi y ſacrifioient-ils tout dans les ouvrages de l'art ; & dans l'expreſſion même des plus fortes paſſions, ils avoient ſoin qu'elle n'altérât point les formes heureuſes de la belle nature. Virgile a dépeint Laocoon comme un taureau qu'une bleſſure mortelle rend furieux, & qui remplit l'air de ſes mugiſſemens; tandis qu'Ageſandre, plus ſage, a ſu exprimer le plus haut degré de douleur, ſans nuire à la Beauté.

Je pourrois citer des exemples ſans nombre de la valeur que les Grecs attachoient à la Beauté; mais il ſuffira de dire que, dès les premiers tems, la Beauté avoit fixé, dans l'Elide, les yeux du gouvernement, & qu'il y avoit des juges pour diſtribuer des prix aux plus belles perſonnes des deux ſexes. A Sparte, à Naxe, & ailleurs, on pratiquoit le même concours. Pour mériter ces prix, les concurrens devoient ſe préſenter devant les peintres & les ſtatuaires, qui, ſans contredit, ſont des juges compétens dans cette matière. Anacréon dit que la nature après avoir épuiſé tous ſes tréſors en formant l'homme & les autres animaux, à qui elle donna en partage la force, l'agilité, l'eſprit & les autres qualités eſtimables, il ne lui reſta plus pour orner la femme que la Beauté, qui eſt un don bien plus précieux, & qui prévaut ſur tous ceux dont elle a doué l'homme.

Ce peuple délicat pouſſa le rafinement juſqu'à établir auſſi des prix pour ceux qui donnoient les baiſers les plus doux & les plus amoureux. Ils exaltèrent enfin leur eſprit juſqu'à s'imaginer que les ames qui habitent des corps bien conformés, les quittent avec plus de regret que celles qui ſe trouvent dans des corps mal-faits,

& qu'elles n'en ſortent qu'inſenſiblement, afin de les laiſſer dans une eſpèce de ſommeil ou de ſonge agréable *.

D'ailleurs, l'idée que les Grecs avoient de la Beauté naturelle de l'homme, étoit bien différente de celle que les modernes s'en ſont formée, puiſqu'elle conſiſtoit dans la perfection, dans une juſte proportion des membres, dans le coloris, dans une certaine tranquillité, & dans une grandioſité qui, en cachant, pour ainſi dire, les imperfections de la nature humaine, donnoit à leurs figures un air divin; tandis que nous n'eſtimons belles que celles qui tiennent le plus de l'homme, & qui laiſſent appercevoir davantage ſes foibleſſes, & même ſes défauts **. Des traits ſans régularité, ſans ſymétrie; des membres ſans proportion; un air commun & ſans nobleſſe, & d'autres ſemblables incorrections, peuvent chez nous former la Beauté, pourvu que le coloris ſoit bon, que les yeux aient de l'ame & de la vivacité, que les formes ſoient élégantes & ſveltes, & que le tout enfin ait beaucoup de mouvement & d'expreſſion; ſur-tout ſi cette expreſſion dénote le deſir ou une paſſion érotique. Nous ne ſommes que matière & action; les Grecs étoient tout ſentiment & repos.

---

* *Philoſtrat. Icon. lib. I, c.* 4.

** M. Cochin paroît avoir été dans les principes que M. d'Azara reproche ici aux modernes. Il prétend que les artiſtes qui ſe livrent au ſyſtême de la *prétendue nobleſſe idéale*, n'ont preſque jamais à eux que cinq ou ſix têtes de différens genres, qu'ils répètent par-tout; mais que ceux qui ſuivent la nature à travers quelques irrégularités, ſur leſquelles, lorſqu'ils ſont en effet de vrais artiſtes, ils répandent de l'agrément par la belle manière de le rendre; que ceux-là, dis-je, uniſſent à la variété la vérité & la Beauté. *Sur le Coſtume, p.* 37. *Note du Traducteur.*

§. V.

Du Goût dans la Peinture.

LE mot *Goût*, dans la peinture, eſt purement métaphorique, & l'on s'en ſert par comparaiſon au goût du palais, qui eſt un de nos ſens. La ſaveur ou le goût eſt l'impreſſion que le ſens reçoit; & nous le jugeons bon ou mauvais, ſuivant qu'il eſt relevé ou fade, agréable ou déſagréable.

Les arts contribuent autant à charmer nos ſens qu'à former notre eſprit. Les ſens reçoivent leurs impreſſions; l'entendement les diſtingue, & la raiſon en juge. Dans la peinture, c'eſt le ſens de la vue qu'on compare au goût du palais, & les objets viſibles aux ſaveurs.

On peut donc aſſurer qu'une perſonne n'a aucun Goût pour la peinture, quand ſes yeux ne peuvent pas diſtinguer exactement les objets viſibles, & que ſon eſprit eſt incapable d'en juger avec diſcernement; de même qu'on dit que celui qui confond toutes les ſaveurs, n'a point de palais. On donne le nom d'homme de Goût, en peinture, à celui qui, du premier coup-d'œil, diſtingue ce qui eſt beau & ce qui eſt mauvais; mais celui qui préfère les choſes mauvaiſes & ridicules à ce qui eſt bon, doit néceſſairement paſſer pour un homme qui a le Goût dépravé.

Nous diſons de même qu'un peintre a le Goût mauvais, lorſque,

lorſque, parmi les objets que lui offre la nature, il choiſit, en général, pour ſon art, ceux qui ſont mauvais; tandis qu'au contraire l'artiſte qui prend ce qu'elle préſente de meilleur, paſſera pour avoir le Goût bon & épuré; & celui qui ne ſait pas diſtinguer le bon du mauvais, mais qui ſe contente de copier les objets tels qu'il les voit, doit être regardé pour n'avoir aucun Goût : c'eſt là, ſans doute, la claſſe la plus nombreuſe des peintres. Il s'enſuit donc auſſi que, comme le Goût dont nous parlons eſt le réſultat du génie, du diſcernement & de l'étude, il faut en conclure que celui qui le poſſède eſt doué d'un jugement ſain; & que quiconque a le Goût mauvais, a auſſi l'eſprit mal tourné; tandis que l'artiſte qui eſt privé de tout Goût, eſt un ignorant ſtupide. On peut en dire autant des amateurs qui veulent juger de la peinture, &, en un mot, de tous ceux qui prétendent parler des arts.

En continuant ce parallèle du goût du palais avec celui des arts, nous devons obſerver que, comme dans le premier il y a des choſes qui ont beaucoup de ſaveur, d'autres qui en ont moins ou qui n'en ont aucune, la nature nous offre de même des objets qui font une forte impreſſion ſur les nerfs optiques; d'autres dont ils ſont foiblement affectés; d'autres enfin qu'on ne diſtingue que confuſément. Ainſi donc, de même que pour flatter le palais on unit enſemble pluſieurs ingrédiens, afin d'augmenter ou d'améliorer la ſaveur d'un mets, le peintre judicieux doit pareillement raſſembler tous les objets qui peuvent ſe prêter mutuellement de la Beauté, pour produire des ouvrages de bon Goût, & qui plaiſent à la vue & à l'eſprit.

---

§. VI.

Pourquoi la Beauté nous plaît dans les ouvrages de l'art, & quelle est l'espèce de plaisir qu'il en résulte.

Il y a des personnes qui croient que le plaisir que nous cause la peinture provient de l'illusion, c'est-à-dire, de l'erreur où nous jete la vue d'un tableau. Ils s'imaginent, sans doute, que nous croyons appercevoir réellement les objets que cette peinture représente ; ainsi qu'ils pensent que nous pleurons à une tragédie ou rions à une comédie, parce que nous nous persuadons véritablement être présens aux événemens que nous voyons représenter sur la scène : d'où ils concluent que le tableau est d'autant plus beau, que l'imitation est plus parfaite.

Ce raisonnement est faux dans ses principes, ainsi que dans sa conséquence. Nul homme doué du moindre jugement, ne peut supposer, pas même pour un instant, que les objets qu'il voit dans un tableau, soient des objets réels. Je dis plus, s'il étoit possible que cela fût vrai, la peinture feroit le plus souvent un effet totalement contraire à celui qu'elle fait & qu'elle doit faire. Comment, par exemple, une personne dont les nerfs sont délicats & le cœur sensible, pourroit-elle soutenir la vue du tableau du Massacre des Innocens, que des soldats brutaux déchirent en pièces d'une manière si barbare ? Seroit-il possible qu'une femme aimable, que la vue d'une

araignée ou d'une ſouris fait évanouir, prît plaiſir à voir placé au pied de ſon lit la figure d'un monſtrueux dragon, prêt à dévorer la belle Andromède? Ce n'eſt donc point par l'illuſion que la peinture nous attache principalement. Ajoutons à cela qu'un excellent tableau ne nous paroît pas toujours tel au premier coup-d'œil; mais qu'il nous plaît d'autant plus, que nous l'examinons avec plus d'attention & de ſoin.

Que l'imitation eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus exacte; voilà une ſeconde erreur, qui eſt une ſuite de la première. Qu'eſt-ce que l'imitation a de commun avec la Beauté? L'imitation a, ſans doute, ſon mérite particulier; mais ſi l'original n'eſt pas beau, la copie ne peut certainement pas être belle, quelque reſſemblante qu'elle ſoit d'ailleurs. La Beauté conſiſte donc, comme nous croyons l'avoir prouvé, dans l'union de la perfection & de la grace; & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne peut pas être beau.

Tous les tableaux de l'école Flamande, pour ainſi dire, ſont des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre Goût ne peut y trouver une véritable Beauté. Ce ſont, ſans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécaniſme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus; & l'on peut appliquer ici un axiôme de Quintilien: *Adeo in illis quoque eſt aliqua vitioſa imitatio, quorum ars omnis conſtat imitatione.*

Mais en quoi conſiſte donc, demandera-t-on, le Goût, produit par la Beauté? C'eſt-là une queſtion fort compliquée, & qui ſeule exigeroit une longue diſcuſſion; je me flatte cependant de pouvoir en donner une idée

aſſez claire, ſi le Lecteur veut bien me ſuivre avec un peu d'attention.

Le beſoin de penſer eſt eſſentiel pour notre ame, qui ne peut exiſter ſans cette faculté ; & c'eſt en exerçant cette faculté qu'elle jouit : elle doit donc naturellement chercher des objets qui puiſſent l'attacher, & c'eſt ce deſir de les trouver qu'on appelle *curioſité*. Lorſque l'ame ſuſpend cet exercice, ou qu'elle s'en occupe trop long-tems de ſuite, il en réſulte *l'ennui*, qu'on éprouve toutes les fois que par complaiſance, ou par quelque égard, on eſt obligé de s'arrêter à des choſes qui ne nous font pas plaiſir. Rien ne pèſe plus à l'ame que cette ſituation déſagréable, & il n'y a point de peine, point de fatigue, point de péril même auquel elle ne ſe ſoumette pour s'en affranchir : de manière qu'on peut dire que le deſir d'éviter l'ennui eſt le principal reſſort du cœur humain. Ce que nous nommons amuſemens, divertiſſemens, tels que les ſpectacles, la poéſie, la muſique, la peinture, &c. qui forment & entretiennent la ſociété, n'ont point d'autre origine que cette crainte de l'ennui : voilà auſſi pourquoi chaque individu en particulier tâche d'occuper ſon eſprit le plus agréablement & avec le moins de fatigue poſſible. Au reſte, l'ame ne peut exercer ſes facultés que de deux manières : l'une, en recevant par les ſens les impreſſions des objets extérieurs ; l'autre, en réfléchiſſant & en méditant ſur les idées que la mémoire lui fournit, & en les combinant de différentes manières. Mais ce dernier moyen eſt trop pénible pour la plupart des hommes, dont bien peu ſont en état de jouir du bonheur en ſe renfermant en eux-mêmes.

Ce qui plaît le plus généralement aux hommes, c'eſt la jouiſſance des impreſſions que les objets font ſur les ſens. Ces impreſſions ſont ou agréables ou déſagréables par deux motifs : le premier conſiſte dans la vibration plus ou moins forte des nerfs de nos organes ; l'autre, dans les idées que les objets font naître : je ne parlerai ici que du premier. Une couleur trop vive, un ſon trop fort, donnent une violente fibration aux nerfs optiques & auditifs ; ils occaſionnent par conſéquent des ſenſations déſagréables. Il eſt donc néceſſaire que cette commotion des nerfs ſoit douce, modérée, & qu'elle ne les agite qu'autant que le permet leur délicateſſe. Si l'impreſſion n'eſt pas aſſez forte pour émouvoir les nerfs au degré néceſſaire, alors, au contraire, il n'en réſulte aucune vibration, ou du moins elle eſt ſi foible, que l'ame ne peut la diſtinguer : on ſent bien, à la vérité, une ſenſation confuſe, mais dont il ne réſulte ni peine, ni plaiſir.

Nous pouvons donc en conclure que ce ſont les ſenſations modérées qui occupent le plus agréablement notre ame ; & il s'enſuit naturellement que ce ſont les objets qui produiſent le mieux cet effet qui nous paroiſſent les plus agréables. Si à cela il ſe joint un certain rapport ou une certaine convenance entre les objets & les ſenſations, qui produiſe avec facilité & clarté des idées qui y ſoient analogues, il en réſultera l'*évidence ;* & c'eſt cette évidence ou cette clarté qui ſatisfait notre ame, parce qu'elle lui procure des ſenſations agréables, ſans peiner l'eſprit par la conception des idées ; car l'on ſait que l'ame eſt moins en état de ſouffrir la fatigue que le corps.

Or, puiſque la Beauté conſiſte dans la perfection & dans le plaiſir qui en réſulte, le ſentiment agréable qui en eſt la ſuite, provient donc des ſenſations douces, ainſi que de l'évidence ou de la clarté avec laquelle l'eſprit peut appercevoir ſa perfection.

Si de plus l'objet agréable poſſède quelques autres qualités, de celles que nous appellons rapport, analogie, ſympathie, &c. (qu'il n'eſt pas de mon objet d'expliquer ici) qui ſur-tout ont lieu entre deux perſonnes de différent ſexe; alors la Beauté, outre l'effet dont nous venons de parler, produit dans l'ame un treſſaillement de joie, & la tranſporte, pour ainſi dire, hors d'elle-même, ce qui produit cette paſſion ou cet enthouſiaſme qu'on appelle *amour*.

De la vue en peinture, de cette même Beauté réſulte une impreſſion plus modérée, parce qu'elle n'a point cette qualité ſympathique; par conſéquent, elle émeut plus doucement les ſens, & occupe agréablement l'eſprit, ſans le troubler ni le peiner.

---

§. VII.

Des qualités néceſſaires au Peintre pour parvenir à la connoiſſance du Beau.

Des organes délicats, une ame ſenſible, & un eſprit dépourvu de préjugés, ſont les qualités les plus eſſentielles que doit poſſéder un peintre; car ſans la première, le Beau ne lui fera aucune impreſſion; ſans la ſeconde,

il ne pourra pas s'en enflammer l'imagination ; & en manquant la troiſième, il aura le malheur de ſe tromper ſouvent dans ſon choix, en prenant une choſe pour une autre. L'artiſte qui voudra rendre la Beauté, doit d'abord s'en pénétrer lui-même, & l'enviſager ſous toutes ſes faces.

J'ai déjà dit, & je ne me laſſerai point de le répéter, qu'une imitation ne peut pas être belle, en tant que ſimple imitation, ſi l'objet imité n'eſt pas beau par lui-même. Le grand ſecret de l'art conſiſte donc, ainſi que l'obſerve M. Mengs, à ſavoir bien choiſir & bien imiter les belles parties & celles qui ſont néceſſaires, en négligeant les mauvaiſes & les inutiles. Le Guerchin, le Caravache, Velaſques, & une infinité d'autres peintres, *ſervum pecus*, ont très-bien copiés les objets, & ont ſu leur donner tout le relief & toute la vigueur qui pouvoient leur imprimer un air de vérité ; mais ils ont manqué dans le choix. Il ne faut donc pas chercher dans leurs ouvrages la Beauté, & moins encore la grace, qui n'eſt que la Beauté rendue d'une manière plus agréable & plus délicate. Leurs tableaux ſont, ſans doute, une forte impreſſion ſur les ſens ; mais ils ne font qu'effleurer l'ame ſans y laiſſer aucune trace.

De tous les objets que préſente l'univers, il n'en eſt point pour l'homme qui ſoit plus ſuſceptible de Beauté que l'homme même ; parce qu'il n'y a rien qu'il connoiſſe mieux & qu'il aime davantage. Qu'eſt-ce donc qui conſtitue la Beauté de l'homme ? Je crois que c'eſt l'aſſemblage de ſes bonnes qualités rendues ſenſibles, telles que la force, la ſanté & la modération ; & dans la femme,

la ſanté, la modération & la modeſtie. Ces qualités ſe reconnoiſſent par différens ſignes caractériſtiques : la ſanté par le coloris, la force par des membres bien muſclés, la modération par le repos de l'attitude & la ſimplicité des formes ; enfin la modeſtie de la femme par une attitude tranquille, jointe à des formes plus rondes & plus délicates que celles de l'homme.

Lorſque l'artiſte ſera parvenu à exprimer ces qualités avec la convenance néceſſaire, & de la manière la moins compliquée, en omettant tout ce qui eſt inutile, meſquin, ſans expreſſion, ou étranger au ſujet, il peut être aſſuré qu'il aura atteint le plus haut degré de Beauté ; pourvu néanmoins qu'il n'ait point négligé les autres parties de ſon art, telles que la compoſition & l'exécution.

---

§. VIII.

Des choſes qui nuiſent le plus à la Beauté, & quelle en eſt la cauſe.

Nous avons déjà vu que la Beauté eſt diamétralement oppoſée à la laideur, qui conſiſte dans l'imperfection, & dont l'effet eſt un dégoût qu'elle cauſe aux ſens. Il y a, outre cela, des choſes qui, ſans être directement contraires à la Beauté, y nuiſent cependant, ou qui du moins la rendent moins évidente & moins diſtincte : ce ſont les parties inutiles & les petits détails.

Les

Les parties inutiles, fans être mauvaifes par elles-mêmes, contribuent néanmoins à dégrader la Beauté. Par gratuit ou inutile, on entend, en peinture, tout ce qui ne contribue pas à la perfection, & fans quoi l'on peut s'en former une idée claire & exacte. Dans un tableau, par exemple, dont le fujet fe paffe dans un édifice, il faut foigneufement fe garder de repréfenter ce qui ne fert qu'à la décoration. On ne doit même pas rendre avec autant de foin l'architecture de ces fabriques, que les figures principales, ni y placer un plus grand nombre de figures ou d'autres objets que l'action ne le demande; fans cela le fujet devient plus difficile à comprendre; de forte que l'efprit doit y porter plus d'attention, & par conféquent fe fatiguer davantage. Plufieurs peintres néanmoins font tombés dans cette erreur, en s'occupant bien plus des acceffoires que du fujet principal; de manière qu'on pourroit leur dire ce qu'Apelle répondit à celui qui lui demanda fon fentiment fur un tableau repréfentant Hélène, qu'il avoit fait: « Jeune homme, fi tu n'as pu la peindre belle, » du moins as-tu cherché à la faire riche ».

Les petits détails font les vrais écueils où les peintres ordinaires font naufrage. Les petites parties des chofes ne font pas à la portée de nos fens, & ne doivent par conféquent pas être rendues. Un peintre qui voudroit diftinguer, comme au microfcope, tous les pores de la peau, tous les cheveux de la tête, & tous les poils de la barbe, tomberoit néceffairement dans le ridicule, & feroit digne de l'école des Goths. Il brilleroit, fans doute, dans la partie de l'imitation; il trouveroit même

des amateurs pour l'admirer ; mais la raiſon le condamneroit, à cauſe que cette exactitude outrée dans les petits détails, diſtrait l'attention du ſujet principal, & détruit toute idée de plaiſir, en cauſant à l'eſprit une véritable fatigue, au lieu de la ſatisfaction dont il croyoit jouir.

Un ſemblable défaut a déjà été critiqué par Horace, qui accuſe un artiſte d'avoir manqué de jugement, en rendant avec une minutieuſe exactitude les ongles & les cheveux d'une figure, ſans avoir pu mettre bien enſemble les parties les plus eſſentielles : *Totum componere neſciet.*

C'eſt le mécaniſme de nos yeux qui fait que les petits détails dans la peinture & dans les autres arts fatiguent & peinent l'eſprit, au lieu de le charmer, & de lui donner une idée de la Beauté : en voici une courte explication.

Chaque fois que nous conſidérons un objet, nous ſommes obligés de rectifier trois erreurs de l'organe viſuel. La première conſiſte en ce que nous ne voyons jamais les objets à l'endroit où ils ſont véritablement ; ſavoir, hors de nous. La ſeconde provient de ce que les objets ſe préſentent renverſés à nos yeux ; c'eſt-à-dire, que ce qui eſt à la droite nous paroît à la gauche, & que ce qui eſt en haut ſemble être en bas. La troiſième réſulte de ce que nous voyons toutes les choſes doubles. Cependant l'eſprit, guidé par l'expérience, nous apprend à voir les objets tels qu'ils ſont réellement dans la nature. C'eſt le ſens du toucher qui nous conduit à connoître la vérité ; & il faut convenir que nous apprenons à voir comme nous apprenons à lire & à écrire. On juge auſſi

de la grandeur des objets par la réflexion, que nous devons pareillement au ſens du toucher; & comme chaque idée de grandeur n'eſt que relative, ſelon l'angle que forme dans l'œil l'objet qu'on regarde; le tact nous a appris que cet objet eſt plus grand ou plus petit qu'un autre: connoiſſance qui, étant rectifiée par une expérience continuelle, nous enſeigne à juger de la grandeur des objets, ſuivant leur diſtance. L'œil reſſemble à un miroir, & les objets viennent ſe peindre ſur la rétine comme dans une glace; c'eſt-à-dire, que nous voyons les objets dans nos yeux mêmes, & non à l'endroit où ils ſont placés hors de nous.

C'eſt par la petite ouverture de la pupille qu'entrent les rayons de lumière qui partent des objets; & comme, en général, les objets ſont plus grands que cette ouverture, les rayons viſuels ne peuvent y entrer qu'en ſe croiſant; voilà pourquoi ceux qui partent d'en-bas vont frapper la partie ſupérieure de la rétine, & que ceux d'en-haut ſont reçus par la partie inférieure. C'eſt, comme nous l'avons dit, le ſens du toucher qui remédie à cet inconvénient, en nous enſeignant la véritable poſition des objets; de ſorte que, quoique nous voyons en effet les objets doubles & renverſés, nous croyons cependant les appercevoir ſimples & dans le droit ſens; nous nous perſuadons même que cette ſenſation, qui provient d'un raiſonnement de l'eſprit, inſtruit par le ſens du toucher, eſt une ſenſation réelle, produite par les nerfs optiques.

Tout cela eſt d'une telle clarté, que nous penſons qu'il eſt inutile d'en rapporter d'autres preuves. C'eſt donc ſur

ces vérités que je fonde mon fyftême touchant la peine que caufe la vue des objets qui font trop petits. Tout objet plus grand que l'ouverture de la pupille fe peint renverfé fur la rétine ; cependant l'ame conclut que l'objet eft dans une pofition droite. L'habitude que nous avons contractée de juger ainfi des chofes que nous voyons, ne pourroit être détruite que par une habitude également longue & conftante du contraire ; ce qui, à un certain âge, nous coûteroit beaucoup de peine & de tems. En fuppofant maintenant qu'un objet plus petit que l'ouverture de la pupille aille tomber fur la rétine, il faut néceffairement que l'image de cet objet y entre alors dans fa pofition naturelle, parce que les lignes que forment les rayons de lumière ne fe croifent pas en y entrant ; & l'ame fe trouvera par conféquent trompée, fi elle fuit fa méthode de raifonner d'après l'inftruction qu'elle a reçue du fens du toucher. Elle fera donc en contradiction avec elle-même, & obligée d'avoir recours à de nouvelles réflexions pour fe former une idée de la véritable pofition de ces objets. Mais elle ne pourra y parvenir fans de pénibles efforts, à caufe qu'il eft difficile de fe défaccoutumer d'une habitude conftante, fans beaucoup de fatigue & de foins.

C'eft donc dans ce que nous venons de dire que confifte tout le mécanifme de la vue, lorfque nous contemplons de très-petits objets. La mefure de grandeur que doit avoir un objet pour entrer dans fa véritable pofition, au fond de notre œil, dépend de la grandeur de l'ouverture de la pupille ; mais c'eft à ceux qui s'occu-

pent de l'optique à traiter ce ſujet, ainſi qu'à examiner ſi les enfans ont cette ouverture de la pupille plus petite que les vieillards.

---

§. IX.

Du Clair-Obſcur.

CEUX qui ne ſavent pas ce que c'eſt que le clair-obſcur, (& combien de peintres n'y a-t-il point qui l'ignorent) penſent qu'il conſiſte dans le blanc & dans le noir, à cauſe qu'on emploie ordinairement le blanc pour peindre les parties claires, & le noir pour rendre les parties ſombres, parce que la première couleur approche le plus de la lumière, & la ſeconde des ombres. Mais ce n'eſt pas là ce qui conſtitue le clair-obſcur, qui ne dépend pas des couleurs mêmes, mais de l'art de les employer & de diſtribuer avec intelligence les jours & les ombres.

Une ſurface qui n'eſt pas parfaitement plane & unie, réfléchit de chaque point raboteux des rayons de lumière, dont les angles ſont différens entr'eux, parce que l'angle d'imerſion que forme la réflexion de ces rayons eſt toujours égal à leur angle d'incidence; & comme chaque point d'un champ inégal eſt d'une différente élévation, il faut de néceſſité qu'il en réſulte des rayons dont les angles diffèrent entr'eux. Le ſens du toucher a encore rectifié cette ſenſation, de la même manière que les autres

dont nous venons de parler dans le chapitre précédent; de ſorte que l'ame juge plus ou moins ſaillans les différens points de la ſurface, d'après les différens rayons de lumière qui en partent, c'eſt-à-dire, d'après les angles que forment ces rayons; & c'eſt-là ce qui nous donne l'idée de la rondeur & du relief des objets.

Les objets en relief réfléchiſſent les rayons de lumière différemment qu'une ſurface plane ou qu'une concave, ce qui fait qu'ils paroiſſent plus éclairés; & comme chaque angle diffère infiniment peu de celui qui le précède ou qui le ſuit immédiatement, on paſſe par une gradation inſenſible de l'un à l'autre; car ſi l'œil devoit aller rapidement d'un grand angle à un petit, les objets lui paroîtroient interrompus ou découpés, & le clair-obſcur ſeroit totalement détruit. L'art conſiſte donc à ſavoir diſtribuer les couleurs de manière qu'elles réfléchiſſent la lumière, ainſi que le Goût & la raiſon le preſcriront, ſuivant l'effet qu'elles doivent produire dans un lieu déterminé, ſans confondre un objet reluiſant & poli avec un corps ſaillant ou arrondi, quoiqu'ils réfléchiſſent, à la vérité, les uns & les autres beaucoup de lumière; mais comme ces corps ſont très-différens entr'eux, ils doivent être rendus d'une manière différente.

On doit obſerver auſſi que les rayons de lumière ne ſont pas tous de la même force, parce que chaque couleur eſt d'une différente intenſité. Il faut donc remarquer de quelle couleur eſt compoſée une maſſe, afin de lui donner un ton qui ſoit analogue à ſa force.

L'artiſte pourra bien s'inſtruire de quelques-unes de ces règles par la pratique; mais ſans une bonne théorie,

il ne fera jamais que travailler en tâtonnant, & ce n'eſt que difficilement qu'il pourra produire quelque choſe de beau.

Les peintres qui ne connoiſſent que la ſimple pratique ou le mécaniſme de leur art, & auxquels j'oſe donner le nom d'ignorans, prétendent néanmoins opérer avec la plus grande perfection, en imitant purement les accidens de lumière, & en copiant les jours & les ombres de la manière que les préſente la nature, c'eſt-à-dire, comme un fluide qui ſe répand par-tout, & qui éclaire toutes les parties ſur leſquelles il tombe en ligne directe, & qui laiſſe toutes les autres dans l'obſcurité. En ſuivant cette méthode, ils font les parties éclairées trop claires, & les parties ombrées trop ſombres. Ils parviennent, en effet, à donner un grand relief aux parties frappées de la lumière, & penſent avoir atteint par-là à la perfection du clair-obſcur. Mais ils devroient ſonger que la dégradation en doit être imperceptible, parce que tout ce qui eſt trop tranchant & d'un contraſte trop heurté, au lieu de plaire, bleſſe la vue.

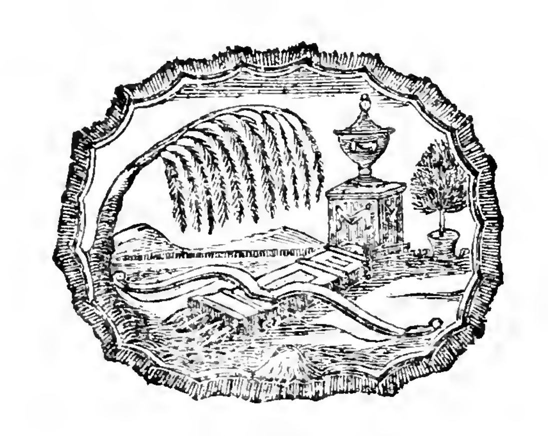
Le Corrége & M. Mengs ont tous deux connu la manière d'éviter ces défauts de la direction de la lumière. Jamais ils n'employoient une ſeule grande maſſe de lumière pour éclairer leurs tableaux; mais ils méditoient avec beaucoup de ſoin quelles parties de leurs compoſitions méritoient le plus d'être éclairées & ſaillantes, & diſtribuoient enſuite ſur chacune de ces parties la lumière de la manière la plus convenable, pour que les jours éclairaſſent tout le tableau, en ne laiſſant rien d'abſolument obſcur; de manière qu'il ſemble que la vue ſe pro-

mène entre leurs figures, & s'y arrête, enchantée par l'harmonie que produisent les contrastes de ces différentes lumières & ombres. C'est ainsi que ces grands artistes ont évité l'effet désagréable qu'on trouve dans les ouvrages des peintres, qui n'ont employé qu'une seule masse de lumière, comme si elle entroit par une fenêtre ou par un trou pour éclairer leurs tableaux.

Ces deux célèbres maîtres savoient de même que la lumière frappe non-seulement les objets en ligne droite, mais qu'elle réfléchit aussi d'un objet sur un autre, à qui elle communique ainsi, d'une manière immédiate, ses rayons. Ce qui leur a fourni le moyen ingénieux d'éclairer par des reflets toutes les parties qui ne pouvoient pas recevoir une lumière directe; & c'est par cette magie qu'ils sont parvenus à donner une telle clarté, une telle harmonie & un tel relief à leurs chefs-d'œuvre, que l'œil en est charmé, sans savoir ni d'où, ni de quelle manière la lumière y tombe.

Ce qui rend encore plus merveilleux les ouvrages de ces deux artistes, c'est leur intelligence dans la perspective aërienne. Les rayons de lumière que les objets renvoient aux yeux sont forts ou foibles, à raison de leur distance, de leur grandeur & de la densité de l'air intermédiaire; de sorte qu'un objet voisin de l'œil doit faire une plus forte impression que celui qui en est éloigné, & les contours doivent en être plus distincts & plus sentis que ceux du second. C'est la perspective linéaire qui nous apprend de quelle manière les objets se présentent à nos yeux, vus d'une distance déterminée; & la perspective aërienne nous enseigne le degré de lumière que ces mêmes objets doivent

doivent réfléchir vers nous, à raiſon de leur éloignement. La première de ces ſciences a des règles fondées ſur les mathématiques ; la ſeconde porte autant ſur l'obſervation & ſur l'étude phyſique de la nature de la lumière & de la conſtruction de l'œil, que ſur la perception de nos ſens, ce qui la rend plus compliquée & plus difficile ; mais c'eſt néanmoins de la connoiſſance approfondie de ces choſes que dépend, en grande partie, la perfection de la peinture.



§. X.

De la Beauté de la Composition.

CE seroit une présomption de ma part que de vouloir parler de la composition, après ce que M. Mengs en a dit. Je me bornerai donc ici à faire quelques réflexions sur la Beauté de l'ensemble de la composition, puisqu'on s'est contenté jusqu'à présent de parler de ses différentes parties en particulier.

Nous avons déjà remarqué qu'en peinture un objet est beau, quand il réunit en lui l'idée de la perfection & du gracieux, & quand l'esprit le discerne facilement & avec la moindre application possible, c'est-à-dire, lorsque cet objet se présente d'une manière évidente à nos sens; car cette évidence est la source de la Beauté.

La composition est l'art de choisir, de disposer & de bien agencer les différentes parties qui forment un tout. Le peintre, ainsi que le poëte, est le maître d'inventer & d'orner de la manière qu'il lui plaît le sujet qu'il a choisi; mais ni l'un ni l'autre ne doit s'écarter des règles de la vraisemblance & de la Beauté. Le poëte jouit de l'avantage de pouvoir montrer successivement son sujet sous ses différens aspects; tandis que le peintre est renfermé dans des bornes plus circonscrites, puisqu'il est obligé de choisir un seul moment de l'action, dans lequel il doit la réprésenter & la renfermer exactement, sans

s'arrêter ni à ce qui précède, ni à ce qui ſuit. Il faut de plus que ce moment ſoit le plus eſſentiel du ſujet, & celui par lequel on puiſſe s'en former facilement une idée complète; afin qu'on reconnoiſſe (comme l'a fort bien remarqué M. Mengs) ſans peine le ſujet par les perſonnages, ſans qu'il ſoit beſoin de chercher dans le ſujet quels peuvent en être les perſonnages.

Il ſuit donc de ce que nous venons de dire qu'une compoſition ne peut pas être belle, ſi elle ne rend pas l'intention de l'artiſte avec une clarté aſſez grande pour que l'homme médiocrement inſtruit puiſſe la comprendre du premier coup-d'œil, ſans ſe fatiguer l'eſprit. La Beauté doit offrir moins de difficulté encore à être reconnue. C'eſt un très-grand défaut quand le ſujet a beſoin d'être expliqué; mais c'eſt le comble du mauvais Goût que de diviſer l'action ou de la repréſenter ſucceſſivement. Je pourrois citer un grand nombre d'exemples de tous ces défauts, ſi je ne craignois pas qu'on m'imputât de faire la ſatyre de quelques artiſtes connus. Je me bornerai donc, pour le moment, à poſer, comme une vérité de fait, qu'aucune production de l'art ne peut être belle ſi la clarté & l'évidence n'y règnent pas; & que la moindre peine que l'eſprit doit employer à diſtinguer le ſujet d'un tableau, en dégrade la Beauté qui pourroit s'y trouver d'ailleurs dans l'exécution.



§. X I.

De l'Expreſſion.

SI je voulois m'étendre ſur tout ce qu'il y a à dire de l'expreſſion dans les ouvrages de l'art, je ſerois obligé d'écrire un gros volume. Ceux qui voudront approfondir cette matière, doivent étudier ce qui en eſt dit dans pluſieurs endroits des œuvres de Cicéron, d'Horace, de Séneque, de Pline, de Philoſtrate, & particulièrement du judicieux Quintilien, dont on trouve une compilation, aſſez indigeſte, dans le *Traité de la Peinture des Anciens*, par Junius. Mon but eſt de ne m'arrêter ici à l'expreſſion, qu'autant qu'elle contribue à la Beauté.

Par expreſſion j'entends la manière de faire connoître les paſſions de l'ame, par le moyen de ſignes extérieurs. L'union de l'ame avec le corps eſt ſi intime, que l'une ne peut éprouver aucune ſenſation qu'elle n'excite un mouvement ou une altération dans une partie quelconque de l'autre. Or, comme le peintre doit repréſenter ſes figures en action, il faut qu'il l'exprime par l'attitude que l'ame feroit naturellement prendre au corps, & par les mouvemens qu'elle lui feroit faire, ſi elle étoit réellement dans la ſituation où les perſonnages ſont cenſés ſe trouver. Mais comme ces mouvemens ſont plus ou moins marqués ; c'eſt-à-dire, que les uns ſont violens & forcés, les autres gracieux & nobles ; d'autres enfin, com-

muns & guindés, c'eſt le Goût qui doit diriger le peintre dans le choix de ceux qui contribuent le plus á la Beauté ; & l'on reconnoîtra ſon talent par la manière de les rendre avec l'exactitude convenable. Il ne doit pas être moins attentif à employer des traits & des formes qui n'altèrent pas la Beauté. Si la paſſion qu'il veut exprimer eſt violente, & ſi pour cela il copie fidèlement quelque modèle ordinaire, il produira une figure commune & mauvaiſe, laquelle, en faiſant une trop forte impreſſion ſur les nerfs, cauſera de la peine au lieu d'un ſentiment agréable. Il ne doit donc point perdre un ſeul inſtant de vue ce grand principe dans lequel conſiſte tout le myſtère de l'art ; ſavoir, que l'objet de la peinture eſt de plaire à l'eſprit & de charmer les ſens, en leur procurant toujours un nouveau plaiſir, ſans jamais les fatiguer.

Un artiſte qui aura à peindre une violente douleur, ne manquera preſque jamais de repréſenter ſon perſonnage avec une bouche exceſſivement ouverte, des yeux hagards & convulſifs, des muſcles & des membres contractés, & tous les traits altérés. Il eſt vrai qu'en cela il imite fidèlement la nature, ſans qu'il puiſſe néanmoins prétendre aux éloges des vrais connoiſſeurs de l'art, puiſqu'il n'aura produit qu'un mauvais ouvrage ; car il n'eſt pas poſſible de conſerver les belles formes, en altérant & défigurant de cette manière les traits & les muſcles. Le groupe de Laocoon & de ſes fils offre, ſans contredit, l'exemple de la plus grande douleur à laquelle la nature humaine puiſſe être ſoumiſe ; cependant les artiſtes qui ont exécuté cet immortel ouvrage ont ſu l'exprimer & la varier de telle ſorte, que dans le même

tems qu'ils nous donnent l'idée de la plus haute souffrance, ils n'y ont mis aucun mouvement, aucun trait convulsif qui nuise à la beauté des formes. Dans le père on voit un corps en proie aux plus affreux tourmens; mais en même tems une ame forte & supérieure a son infortune, tel qu'un rocher vainement battu par les flots. Les deux fils, moins robustes, nous font voir une plus forte impression de la douleur; cependant ni leur bouche, ni leurs yeux, qui se tournent vers leur père, comme s'ils vouloient implorer son secours, (sentiment naturel à leur âge & à la situation où ils se trouvent) leurs yeux & leur bouche, dis-je, ainsi que leurs muscles n'offrent aucune altération assez grande pour en défigurer la Beauté.

Le groupe de Niobé est un autre exemple de la manière grande & noble avec laquelle les Grecs avoient l'art de représenter les plus violentes situations de l'ame, sans altérer ni dégrader les formes du corps. La Descente de croix de M. Mengs, & sur-tout son Christ mourant, deux tableaux qui sont dans le cabinet de sa majesté Catholique, doivent, sans contredit, être regardés de même comme des modèles sublimes, au-dessus du genre forcé ou altéré. Il faut donc poser comme un principe certain que l'art des Grecs étoit: « de faire le plus possible, par les moyens les plus simples & les plus faciles ».

Les autres passions de l'ame, qui ne produisent pas des effets aussi sensibles, sont plus difficiles encore à rendre; parce que, pour en faire connoître les causes, il faut que le peintre soit philosophe, & qu'il connoisse le labyrinthe du cœur humain; qu'il joigne à cela une notion assez grande de l'anatomie pour être instruit du

jeu que chaque affection de l'ame produit ſur les muſcles : connoiſſances qu'on ne peut acquérir ſans un bon jugement, & ſans de profondes études. Les Grecs poſſédoient ces qualités au point que dans leurs ſtatues on s'apperçoit à peine qu'ils aient ſongé à l'expreſſion, & néanmoins chaque partie y rend ce qu'elle doit exprimer. Elles ont, en général, cette tranquillité qui en laiſſe apperçevoir toute la Beauté ſans aucune altération; & le mouvement doux & modéré de la bouche & des yeux, qui ſert à faire connoître le ſentiment intérieur qui les occupe actuellement, émeut l'ame en même tems qu'il charme les ſens.

Parmi les modernes (nous ne pouvons nous empécher de le dire), il y a une certaine ſecte de peintres & d'amateurs qui regardent comme pleines d'expreſſion les figures dont l'attitude eſt violente & même forcée, ce qui, avec beaucoup de peine, produit peu d'effet : Goût dépravé, qui ne provient que de la pareſſe de réfléchir & d'une profonde ignorance de l'art. L'expreſſion des mouvemens d'un homme du peuple, excités par une violente paſſion, qui met en contorſion tous ſes membres, ainſi que le ſpectacle dégoûtant d'un cadavre ou du ſang qui coule à grands flots d'une bleſſure, ne prouvent, en général, que peu de talent & de jugement; puiſqu'il ſuffit, pour y parvenir, d'avoir des yeux, & de ſavoir en faire uſage. Mais il faut de grandes études & une bonne philoſophie pour bien connoître les reſſorts de l'ame en la ſurprenant, pour ainſi dire, ſur le fait dans ſes plus ſecrètes opérations; & pour pouvoir, en même tems, exprimer tout cela ſans altérer les formes de

la Beauté. Toutes ces connoissances ne suffisent cependant pas encore pour s'élever au plus haut degré de perfection ; il faut penser aussi à la convenance, c'est-à-dire, au caractère que doit avoir chaque personnage qu'on veut peindre ; car un héros ou un grand prince ne se laisse point aller à la colère comme un homme du peuple ; & une divinité doit être exempte des passions des mortels, ou du moins les avoir plus modérées. De plus, il est nécessaire que l'expression provienne de la vérité, & non de l'imitation ; car il y a une grande différence, ainsi que l'a dit M. Mengs, entre une personne véritablement agitée d'une violente passion quelconque, & le comédien qui le contrefait. Térence avoit déjà remarqué cette nuance, il y a plusieurs siècles, quand il a dit :

Ex animo omnia,
Ut fert natura, facias, an de industria.

La peinture des portraits offre d'autres vices dont quelques nations entières sont affectées. Il est rare qu'on veuille être peint tel que Dieu nous a créé, ou que le peintre se contente de copier bonnement son original. Il faut une attitude qu'on appelle *élégante* ou *pittoresque*, sans savoir pourquoi. On prend beaucoup de peine à faire faire des grimaces ridicules à la bouche ; les yeux sont tournés hors de leur orbite ; le corps est dans une position forcée & désagréable ; on le représente renversé en arrière ou vu en raccourci, & le tout pour parvenir à cette prétendue élégance. Enfin, on met tout en usage pour que le portrait ne ressemble en rien à l'original, & pour altérer

ser la vérité des formes naturelles, ſans laquelle néanmoins rien ne peut être beau ou agréable.

Toutes les belles figures & ſtatues antiques (à l'exception de celles qui demandent abſolument une certaine attitude), ont la tête un peu inclinée vers la poitrine. Il paroît qu'en général les anciens ont regardé cette poſition de la tête comme la plus propre à fixer l'attention du ſpectateur; parce que de cette manière les ſtatues ſemblent vouloir l'inviter à converſer avec elles. Elle ſert auſſi à écarter l'idée, toujours odieuſe, de vanité & de hauteur que paroît indiquer un front élevé & une tête jetée en arrière: *Eſt odioſa omnis ſupinitas*, dit Quintilien.

Pour ne pas trop m'étendre, je terminerai ce chapitre par obſerver que l'expreſſion ne ſe borne pas à rendre ſeulement les paſſions de l'ame par les traits du viſage. Chaque membre en particulier, l'attitude de la figure, les draperies, le ſite, l'architecture, les arbres, le ciel ou l'air, la lumière même, en un mot, tout ce qui entre dans la compoſition d'un tableau eſt ſuſceptible de contribuer à l'expreſſion; de même que tout doit auſſi y concourir à la Beauté.

---

§. XII.

Du grand Style, du Style mediocre, & du Style meſquin.

QUAND, dans la peinture, on applique l'épithète de *grand* au ſtyle ou à une figure, il ne faut pas entendre

par-là la dimenſion de la choſe déſignée. Il en eſt de même du ſtyle médiocre, &c. parce que la valeur de la peinture ne ſe meſure pas à la toiſe. Le grand ſtyle eſt, comme l'obſerve M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Chaque choſe dans la nature eſt compoſée de quelques parties principales, d'autres plus petites, & ainſi de ſuite à l'infini. Notre vue ne peut pas diſcerner les premiers élémens des choſes ; le peintre ne doit donc point ſe propoſer de les copier, & moins encore de les rendre avec leurs couleurs. Le viſage de l'homme, par exemple, eſt compoſé d'un front, de ſourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe, qui forment ſes grandes parties, & dont chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien repréſenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand ſtyle ; s'il s'arrête de même aux ſecondes, ſon ſtyle ne ſera que moyen ou médiocre ; & lorſqu'enfin il entre juſques dans les plus petits détails, ſon ſtyle deviendra petit, meſquin & même ridicule. On peut donc tomber dans le ſtyle meſquin en peignant une figure coloſſale ; de même qu'on peut avoir un grand ſtyle en repréſentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne ſert qu'à rendre l'apparence viſible des choſes, elle aura atteint ſon but toutes les fois qu'elle nous en donnera une idée claire, évidente & qui ne fatigue point l'eſprit : voilà auſſi ce qui fait que le grand ſtyle eſt beau.

Quelques peintres célèbres ſe ſont formés une fauſſe idée de la grandioſité, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuſes, qui n'ont ſervi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par ſon aſcendant,

le Goût de son siècle, si Raphaël ne s'y fût opposé par son Goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de sa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de sculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire ou de produire la Beauté, qu'il ne connoissoit, sans doute, pas, mais uniquement pour faire briller son savoir. On voit que dans toutes ses figures il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient le plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os, comme s'il eût craint que le spectateur n'auroit pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit néanmoins avoir un grand style, quoiqu'à la lettre il n'a eu qu'un petit style, qui d'ailleurs est outré & pesant. Ses contours ont cependant été admirés & même loués avec enthousiasme par de prétendus connoisseurs, qui donnent à son style les noms de *fier*, de *terrible*, & qui plus est de *divin*. Au reste, on prodiguera à cette manière de Michel-Ange les épithètes qu'on voudra, sans que cela la rende ni grande, ni belle. Livré à l'ambition de passer pour savant, cet artiste ne s'est jamais occupé de plaire ni de charmer l'ame par la Beauté. Il suffit de voir son fameux Jugement dernier, pour se convaincre de ce que je dis, & jusqu'où l'extravagance peut égarer un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet, qui ne se trompe pas toujours, a eu raison de dire que le célèbre Moyse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré. Le Dolce, dans ses dialogues, a remarqué les mêmes défauts dans

cet artiste, sans néanmoins en connoître la véritable raison. Mais si, par bonheur, on trouve un amateur qui fasse usage de sa raison en parlant de Michel-Ange, il y en a mille autres qui, les yeux fermés, soutiennent que cet artiste a été divin dans toutes les parties de son art.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour se former dans la correction du dessin & dans la connoissance de l'anatomie, en se rappellant néanmoins toujours que ce ne sont là que des moyens, qui seuls ne constituent pas le vrai but de la peinture.



REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÉGE,

SUR LE TITIEN,

Et sur les Ouvrages des Anciens.



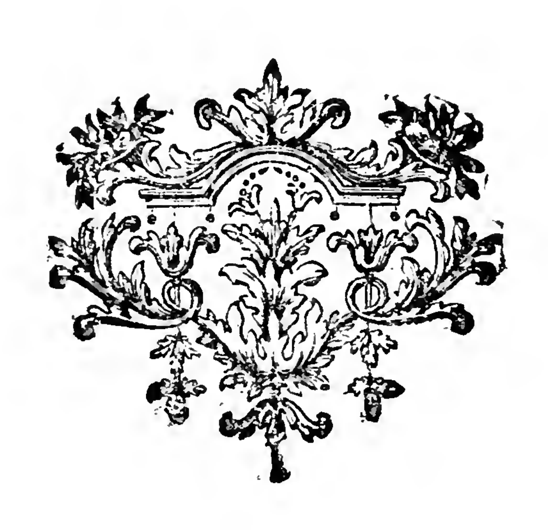
AVERTISSEMENT

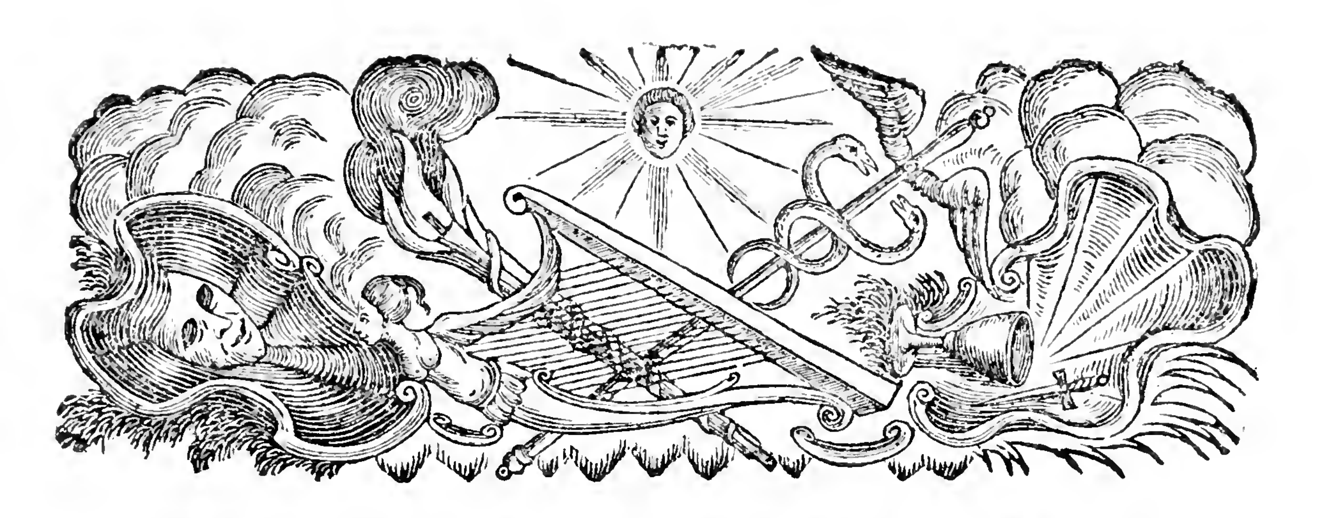
DE M. D'AZARA.

QU'ON ne pense pas, d'après le titre de ce Traité, que ce n'est qu'une répétition de ce que M. Mengs a dit dans ses *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture.* Le but en est sans contredit le même ; mais on y trouvera tant de choses nouvelles, & des principes si grands & si clairement rendus, qu'on ne regrettera pas le tems qu'on emploiera à cette lecture.

Le manuscrit d'après lequel nous publions ce Traité, est rempli de répétitions & d'omissions de choses essentielles ; ce qui ne nous a pas permis d'y donner une forme exacte & méthodique, car cela nous auroit obligé d'en changer toute la contexture ; & de dénaturer par conséquent le style

original de l'auteur, à qui nous laiſſons parler ſon langage, afin que le Lecteur puiſſe en tirer une plus grande utilité, malgré les répétitions qui s'y trouvent; leſquelles d'ailleurs ne peuvent déplaire, ni aux artiſtes, ni aux vrais amateurs.





REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÉGE, SUR LE TITIEN, & sur les Ouvrages des Anciens.



CHAPITRE I.

INTRODUCTION.

RAPHAEL mérite ſans contredit de tenir le premier rang parmi les plus grands peintres, non parce qu'il eſt celui qui a réuni le plus de parties de ſon art; mais parce qu'il en a poſſédé les plus eſſentielles. La peinture, comme on ſait, a différentes parties; ſavoir, le deſſin, le clair-obſcur, le coloris, l'imitation, la compoſition & l'idéal. Or, Raphaël s'eſt diſtingué dans le deſſin, dans la compoſition, & même auſſi dans l'idéal; tandis que

le Corrége n'a excellé que dans le coloris ſeul , & que le Titien n'a bien réuſſi que dans le coloris & dans l'imitation de la nature. On ne peut donc refuſer la palme à Raphaël , puiſqu'il a poſſédé les parties les plus importantes & les plus ſublimes de ſon art. Le Corrége en a choiſi les plus agréables & les plus attachantes. Le Titien s'eſt contenté de ce qui eſt de néceſſité abſolue, c'eſt-à-dire, de la ſimple imitation de la nature.



I.

Règles générales pour juger du mérite des peintres.

POUR bien apprécier le degré de mérite des perſonnes qui ont cultivé un art ou une ſcience, il faut connoître à fond cet art ou cette ſcience même. La peinture a différentes parties, tant générales que particulières, dont quelques-unes ſont eſſentiellement néceſſaires pour conſtituer un peintre, & dont quelques autres rendent l'artiſte ou plus noble & plus précieux, ou plus commun & moins eſtimable.

La partie qu'il eſt abſolument néceſſaire qu'il poſſède, c'eſt l'imitation de tous les objets qui peuvent ſe repréſenter & ſe concevoir dans un même moment. La ſeconde partie conſiſte dans l'idéal, par lequel on entend les choſes dont il n'exiſte point de modèle dans la nature, & où l'art du peintre exprime les idées qu'il a conçues dans ſon eſprit, & non celles qu'il s'eſt formées par le ſecours des yeux. Pour parvenir au premier degré, c'eſt-à-dire, à l'imitation, il ſuffit d'avoir l'œil juſte, pour ne pas ſe tromper dans la repréſentation des objets qu'on voit & qu'on veut copier; mais pour atteindre au ſecond degré ou à l'idéal, il faut être doué d'un bon eſprit & d'une grande imagination. La partie de l'idéal n'a donc pu être portée dès le commencement de l'art au point où elle eſt parvenue dans la ſuite, parce qu'elle eſt la perfection de l'art, & qu'aucun art ne peut être parfait dans ſon origine.

Ces deux qualités, qui forment, pour ainſi dire, deux

différentes espèces de peinture, comprennent jusqu'aux moindres parties de l'art. Je vais m'expliquer par un exemple : Un peintre qui se bornera à la simple imitation, fera bien une tête ou une main d'après une belle personne ; mais cette partie sera rendue avec toutes les petites imperfections qui se rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne saura pas choisir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approche de la perfection idéale. Tandis que le peintre d'un ordre supérieur prendra seulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui est gratuit ou mauvais, & en rejetant même les belles parties qui peuvent se rencontrer dans la nature, sans être bien d'accord l'une avec l'autre ; comme, par exemple, un corps charnu & robuste avec des mains délicates & maigrelettes ; le sein d'une femme belle & potelée, avec un cou maigre ou un corps élancé, &c. ; car toutes ces parties peuvent être fort belles, prises chacune séparément ; mais elles feront un mauvais effet si on les met ensemble dans les ouvrages de l'art, quoiqu'elles se rencontrent souvent ainsi réunies dans la nature.

Je conclus donc, que le peintre qui possède la partie de l'imitation, sera un habile ouvrier ; mais que pour atteindre à l'idéal, il doit être savant, & joindre un esprit philosophique à une profonde connoissance de la nature ; & comme il ne peut parvenir à cette perfection sans posséder auparavant le mérite de l'imitation, il en résulte nécessairement qu'il doit être beaucoup plus estimable que celui qui n'a porté le talent qu'à ce premier degré.

Pour atteindre à la perfection de l'art, il faut donc que le peintre commence par en poser le premier fondement, en accoutumant son œil à une grande justesse, pour savoir bien employer toutes les règles de l'art, & imiter fidèlement tous les objets qui se présentent à la vue : voilà le fondement de l'art. Après quoi, il doit chercher à saisir le bon, pour le distinguer du mauvais, & pour choisir le beau du bon, & le parfait du beau. Ensuite, il tâchera de se rendre raison pourquoi une chose est plus belle qu'une autre, & pourquoi elle doit être comme elle est, & non d'une autre manière; ce qui ne s'acquiert que par un bon esprit, un raisonnement juste, & des connoissances qui semblent sortir des limites de l'art de peindre, ou qui du moins sont tout-à-fait bannies des âteliers de nos jours; car l'on a osé avilir cette noble profession jusqu'à le réduire à une espèce de métier ou d'art purement mécanique, en enseignant qu'on deviendra peintre à force de faire des tableaux. Mais j'exhorte les jeunes artistes à bien considérer que la peinture est un art libéral, qui demande autant de génie que d'habileté, c'est-à-dire, autant de réflexion que d'exercice, & que ce n'est que dans la réunion de ces deux parties que consiste sa perfection.

La grande différence qu'on remarque dans le mérite des peintres, même de ceux qui sont les plus habiles, ne vient que du degré plus ou moins grand auquel ils ont porté l'une ou l'autre de ces deux parties. Ceux qui ont plus de mécanisme que d'idéal, seront de serviles copistes de la nature, comme le sont les peintres Hollandois. Ceux, au contraire, qui se contentent de l'idéal, ne par-

viendront qu'à faire des ébauches sans pouvoir les finir; parce qu'il leur manquera le mécanisme pour y mettre la dernière main.

Pour donner un exemple de cet inconvénient, je pourrois citer le Poussin; & pour la vraie union de l'idéal & du mécanisme, je proposerois Raphaël. Cependant la partie idéale l'emporte autant sur la partie mécanique, que l'esprit l'emporte sur le corps.

Netscher, Gérard Dow, Mieris, ont possédé l'art de l'imitation à un très-haut degré. Raphaël n'a pas porté l'idéal aussi loin que le Poussin; mais il est plus vrai, en ce qu'il a su mieux l'unir, que le Poussin, avec l'esprit d'imitation.

Dans la partie de l'imitation, Gérard Dow fut supérieur à Raphaël; mais celui-ci l'ayant unie à la grandeur de l'idéal, il l'a rendue plus noble, & a surpassé, par cette union, les deux plus grands peintres dans chaque partie de l'art; c'est-à-dire, le Poussin dans l'idéal, & Gérard Dow dans l'imitation.

D'après ces principes, on peut juger du mérite de tous les peintres; car lorsqu'il y en a deux qui ont atteint le même degré de perfection, l'un dans l'imitation, & l'autre dans l'idéal, il faut préférer ce dernier, pour les raisons que nous venons d'indiquer. Mais celui qui possède également bien ces deux parties, est sans contredit le plus estimable, puisqu'il a atteint le vrai but de l'art, & c'est ce qu'on peut appeller un grand artiste. J'ai dit qu'un peintre purement idéal ne fera que des ébauches, sans pouvoir rien finir, & cela est vrai; j'ajouterai même qu'il sera peu estimable. Mais quand j'ai avancé que le Poussin

a fait des ébauches, j'ai voulu dire qu'il a porté l'idéal juſques dans la forme des mains & des pieds; & qu'abſorbé, ſi je puis m'exprimer ainſi, dans ſes idées, il n'a pas fini ces parties, & ne les a pas portées à la perfection de la nature, quoiqu'il ne fût pas abſolument ignorant dans la partie de l'imitation: c'eſt pourquoi il faut le regarder comme un peintre d'un grand mérite.

Je l'ai déjà dit, le premier & le plus grand maître, depuis le renouvellement de la peinture, c'eſt ſans contredit Raphaël; car avant lui il n'y a eu perſonne qui ait poſſédé autant de parties de l'art, ni qui les ait portées à ce degré de perfection. Je ferai voir maintenant quelle route l'a conduit à cette perfection, & par quels moyens on pourroit parvenir à l'imiter & à atteindre au même degré que lui.

I I.

Réflexions générales ſur Raphaël.

RAPHAEL naquit à Urbin en 1483. Il étoit fils de peintre, ce qui n'étoit pas un médiocre avantage, puiſqu'il eſt naturel qu'un artiſte enſeigne avec plus de ſoin ſon talent à ſes enfans qu'à des étrangers. Il eſt donc à croire que le père de Raphaël n'épargna aucun ſoin pour ſon inſtruction. Lorſque Raphaël parut, les peintres ne connoiſſoient d'autres règles que l'imitation de la nature: celui qui poſſédoit le mieux cette partie, étoit regardé

comme le plus grand artiste. Comme cette imitation ne peut s'acquérir que par beaucoup d'attention & une grande justesse de l'œil, Raphaël eut le bonheur de poser le premier fondement de son art, en se servant de ces maximes, qui sont les plus nécessaires pour toute espèce de génie; car un esprit médiocre parviendra du moins de cette manière à bien imiter, tandis qu'un grand génie poussera sa course bien loin au-delà. Raphaël ne tarda donc point à vaincre les premières difficultés de l'art; il acquit surtout promptement la partie de l'imitation, parce qu'elle est celle qui frappe le plus les sens. Jean Sanzio, père de Raphaël, le mit chez le Pérugin pour acquérir la pratique, qu'il ne pouvoit apprendre chez lui, faute d'ouvrages assez considérables. Raphaël ne resta pas longtems sans égaler son maître, dont le talent ne consistoit que dans la simple imitation de la nature, partie dont Raphaël s'étoit déjà instruit chez son père. Il ne prit donc du Pérugin que l'habitude de peindre à fresque, à l'huile & en détrempe, talent qu'il ne lui fut pas mal-aisé d'acquérir.

S'étant rendu maître de la plus difficile partie de l'art dans ce tems-là, il alla à Florence, où il vit des choses d'un plus grand goût. Il y étudia les ouvrages de Massaccio aux Carmes, ce qui lui donna quelque idée de l'antique, & lui fit quitter le goût des plis courts & rompus du Pérugin. Cependant quoique sa manière fût déjà devenue plus élégante, il ne put pas se défaire encore tout-à-fait du style sec & servile qu'il s'étoit formé.

A la mort de son père, Raphaël se rendit à Urbin pour arranger ses affaires de famille. Ayant alors entendu parler des cartons que Michel-Ange & Léonard de Vinci avoient

avoient faits pour être peints à l'hôtel-de-ville de Florence, il ſe rendit dans cette ville. A la vue de ces ouvrages, & particulièrement de ceux de Michel-Ange, il fit comme les abeilles qui tirent le miel des fleurs les plus amères; car on peut dire que Michel-Ange a ſervi de remède violent à Raphaël, qui, par cette majeſtueuſe charge, reconnut les défauts de ſon premier goût. Il réſolut alors d'abandonner tous les petits traits; & comme, par la grande juſteſſe de l'œil qu'il avoit acquiſe, il étoit devenu le maître de ſon crayon, & qu'il n'étoit pas expoſé au haſard de la main, comme nous le ſommes dans ce ſiècle, où l'on eſtime plus une manière hardie & une audacieuſe facilité qu'une touche vraie & ſûre, il avoit le talent d'imiter tout ce qu'il vouloit.

La connoiſſance qu'il fit dans ce tems-là de Barthélemi de Saint-Marc lui fut très-avantageuſe. Il apprit de lui à peindre comme Michel-Ange deſſinoit; cependant il ne put ſe réſoudre à l'imiter exactement, à cauſe de la grande vérité, qu'il a toujours préférée à toute autre choſe. Mais il prit aſſez de ſa manière pour agrandir ſon goût, pour peindre avec des couleurs plus vigoureuſes & plus fortement empâtées, & pour employer de plus grandes maſſes qu'il n'avoit fait juſqu'alors. Il quitta les petits pinceaux & prit la broſſe, bannit le gris de ſes teintes, & ne coupa plus par les plis de ſes draperies la forme du nud qu'elles couvroient. Il apprit auſſi à conſerver dans ſes draperies le même clair-obſcur que les figures devroient avoir ſi elles étoient nues, & ne partagea plus les plis par de petits traits noirs. Enfin, ſon

génie lui fit exécuter ce que Barthélemi de Saint-Marc & Maffaccio avoient foupçonné de bon.

Il retourna enfuite à Urbin, où il exécuta des ouvrages qui prouvent clairement les grands progrès qu'il avoit faits. Il y peignit, dans fon nouveau ftyle, une Defcente de croix pour une chapelle. Son oncle Bramante l'invita alors à venir à Rome, où on lui donna d'abord à peindre les nouveaux appartemens du pape, appellés *Torre di Borgia*, ou *Camera della Segnatura.* Les Ecrivains difent qu'il commença par les quatre pendentifs du plafond ou de la voûte, lefquels tiennent encore beaucoup de la manière du frère Barthélemi. Cependant ces ouvrages firent un tel plaifir au pape, qu'il ordonna d'abattre des murs les tableaux des autres peintres, parce qu'ils ne pouvoient foutenir la comparaifon de ceux de Raphaël.

Il peignit fur l'un des pans l'Affemblée des docteurs de l'églife, ouvrage généralement connu fous le nom du tableau de la *Théologie.* Au haut du tableau, on voit la Sainte Trinité, autour de laquelle font placés des patriarches, d'autres faints & des anges. Cet ouvrage eft fur-tout admirable par les détails; mais il eft facile de s'appercevoir que Raphael fut épouvanté du vafte champ qu'il avoit à parcourir; que l'attention qu'il fut obligé d'y porter le gêna, & que la grande envie de bien faire, le fit tomber dans des défauts où les grands efprits fe laiffent fouvent aller par le defir de produire des chofes extraordinaires. Le goût du tems où il vécut & fa jeuneffe, (car il ne pouvoit alors avoir guères plus de vingt-cinq ans) le firent reffouvenir de la manière du Pérugin

de faire des rayons d'or en reliefs, avec des anges & des chérubins embrochés en file par ces rayons. Il eſt vrai qu'on pourroit excuſer Raphaël par des exemples de nos jours, puiſque nous voyons que certains amateurs ſont toujours prévenus en faveur du ſtyle des artiſtes qui ont joui d'une grande réputation; de ſorte qu'on peut croire qu'il y avoit encore alors des partiſans du Pérugin, qui n'auroient pas trouvé un tableau bon s'il n'avoit pas été enrichi d'or. Je n'entreprendrai néanmoins pas de juſtifier Raphaël ſur ce goût dépravé, en me contentant d'examiner comment il eſt parvenu à ce haut degré de perfection auquel il porta dans la ſuite ſon art.

Toutes les parties du tableau dont nous venons de parler, ſont exécutées avec un ſoin extrême. On voit qu'il a commencé du côté droit & qu'il a fini par le côté gauche. On remarque dans l'angle du côté droit des parties qui ſont encore d'un ſtyle ſec; mais qui cependant ont été peintes avec une grande vîteſſe & des couleurs bien empâtées. Rien, pour ainſi dire, n'y a été retouché, & l'on y remarque le goût de Barthélemi de Saint-Marc, comme entr'autres dans la figure du Bramante. On voit que toutes les parties ont été peintes d'après nature, c'eſt-à-dire, ſur des deſſins faits d'après nature; mais on reconnoît qu'à meſure qu'il a avancé, il s'eſt plus aſſuré de ſon ſtyle, & a exécuté avec plus de franchiſe. Du côté oppoſé, on voit, au-deſſus de la porte, dans la figure qui eſt appuyée, ſon véritable & ſon plus beau goût; celle qui montre quelque choſe derrière elle, eſt de la même beauté. Tout le haut du tableau eſt fini avec un grand ſoin & bien colorié; mais on s'apperçoit clairement

que cette manière foignée, & une parfaite imitation de la nature, tenoient encore chez lui lieu du beau idéal. Dans les figures de fon dernier ftyle, il a vaincu toute gêne & toute crainte de mal faire : en comparant les premières avec les dernières, on pourra fe convaincre de ce que je viens de dire.

Il a fuivi la même route dans tous les tableaux qu'il a faits dans ces loges. Les premiers font d'une touche timide & léchée, & on n'y trouve ni les principes ni le ftyle d'un grand homme ; les contours en font encore fans vrai caractère ; on voit qu'il a craint de les bien prononcer ; les plis font bien finis ; les yeux font beaux, mais exprimés avec timidité, & tout paroît plus beau de près que de loin.

Au contraire, les ouvrages de fon dernier ftyle paroiffent faits avec une grande facilité ; on y voit quelques traits de fes premières intentions, tels qu'ils font reftés imprimés du carton ; les draperies font moins finies, mais elles font un plus grand effet de loin ; car comme il s'étoit apperçu que le peu de dégradation qu'il avoit donné aux premières devenoit invifible à une certaine diftance, il a pouffé plus loin les deux extrêmes du clair-obfcur, & a mis plus de franchife dans les couleurs de fes contours. Il a obfervé que la grande timidité des contours rendent un ouvrage froid ; & que comme les petites parties font celles qui fe perdent les premières, par la diftance & l'interpofition de l'air, il eft néceffaire de les agrandir davantage dans les grands ouvrages que dans les petits. Il a omis toutes les chofes inutiles, & c'eft alors qu'il apprit à diftinguer celles qui font plus ou

moins néceſſaires. Il a connu qu'il faut plutôt marquer les os que les petits plis de la peau ; que les tendons des muſcles doivent être mieux prononcés que la chair ; que les muſcles en mouvement méritent plus d'attention que ceux qui ſont oiſifs ; que la force des draperies ne conſiſte pas dans chaque plis en particulier ; mais que tous les plis qui ſe trouvent ſur une maſſe claire, ne doivent pas être coupés avec autant de force, ni être ſi décidés que ceux qui ſont ſur une articulation ; qu'en général on doit y obſerver la réflexion de la lumière, de la même manière à-peu-près que dans une grappe de raiſins, dont les grains expoſés à la plus grande lumière, la réfléchiſſent de manière qu'ils font, pour ainſi dire, diſparoître ceux qui ne ſont pas éclairés.

Ceux qui voudront voir toutes ces règles obſervées dans un même ouvrage de Raphaël, n'auront qu'à étudier attentivement le tableau de l'Ecole d'Athènes, où cet artiſte a porté ſon ſtyle juſqu'à la perfection.

Juſqu'alors Raphaël ne s'étoit propoſé que d'imiter Michel-Ange, excité par l'eſtime extraordinaire dont jouiſſoit cet artiſte, & par les éloges qu'on lui prodiguoit ; ce qui empêcha Raphaël de ſe former un meilleur ſtyle, & lui fit perdre un tems précieux. Mais comme chaque homme eſt doué d'un certain génie particulier ; de ſorte que ce qui eſt naturel chez l'un, eſt factice chez l'autre, & que l'art n'a jamais cet eſprit ou ce feu que donne la nature, Raphaël perdit une partie de ſon propre mérite, en cherchant trop à imiter l'école de Florence. Le conſeil de ſes amis, & ſur-tout ſon propre diſcernement, lui firent appercevoir que ſa réputation commençoit à

tomber, parce qu'on ne le regardoit plus que comme un mauvais copiſte, depuis qu'il eut fait ſes tableaux de l'Incendie de Borgos & de la Défaite des Sarraſins, dans leſquels il a cherché le plus à ſaiſir le ſtyle de Michel-Ange.

Il ſe réveilla donc avec plus de feu & de courage; de même qu'un homme vif & ardent court avec plus de réſolution à une entrepriſe, après avoir donné quelque repos à ſon corps. Il entreprit ſon tableau de la Transfiguration pour le cardinal, neveu du pape, qui vouloit en faire préſent au roi François I. Il y mit d'autant plus de ſoin, qu'il avoit appris que Michel-Ange vouloit lui oppoſer Sébaſtien del Piombo, en faiſant lui-même le deſſin de l'ouvrage de ſon diſciple. Raphaël diſoit à ce ſujet, qu'il étoit charmé que Michel-Ange lui ôtat la honte de combattre avec Sébaſtien del Piombo; & qu'il étoit, au contraire, bien aiſe de ſe meſurer avec Michel-Ange.

Dans ce tableau Raphaël n'eſt plus ce maître hardi, tel qu'il avoit paru dans les freſques du Vatican; il n'a plus rien haſardé, il n'a rien ajouté, rien altéré à la vérité; il n'a même pas cherché à choiſir le beau. Il commença alors, pour ainſi dire, à prendre un ſecond degré de perfection, & traça le vrai chemin de l'art.

On trouve dans Raphaël les trois ſeuls ſtyles de l'art qu'on ſauroit imaginer. Dans ſes premiers ouvrages, il paroît comme l'inventeur de la peinture, c'eſt-à-dire, ſimple imitateur de la nature, même ſans la rendre avec la véritable grace qu'on y trouve. Dans ceux de ſon ſecond tems, lorſqu'il a peint au Vatican le tableau de l'Ecole d'Athènes, il a ſoumis le mécaniſme de l'art & l'imitation

de la nature au beau idéal, qu'il a prononcé avec fierté & hardieſſe; car il étoit alors le maître de tout ce que ſon eſprit lui dictoit.

Enſuite il ſommeilla pendant quelque tems, bercé par l'amour-propre & par la trop grande opinion qu'il eut de ſon mérite. Il ſe négligea beaucoup, ne ſe voyant plus combattu par aucun de ſes contemporains, & fit exécuter preſque tous ſes ouvrages par ſes diſciples. Mais ne pouvant plus faire de progrès dans la même carrière, il entreprit de tracer une route plus parfaite, c'eſt-à-dire, qu'il chercha à trouver une nature plus ſublime qu'il n'avoit employée juſqu'alors dans toutes les parties de l'art. Il mit donc plus de variété dans ſes draperies, plus de beauté dans ſes têtes, plus de nobleſſe dans ſon ſtyle; il donna à ſon clair-obſcur des maſſes plus grandes; enfin, il fit connoître de nouveau qu'il étoit fait pour atteindre à la perfection. Dans le tableau de la Transfiguration il a mis plus d'idées de la vraie beauté. Quoiqu'il y ait beaucoup de variété dans tous ſes ouvrages, on peut dire qu'aucun n'a autant de beauté que celui-là. L'expreſſion en eſt plus délicate & plus noble, le clair-obſcur en eſt meilleur, & la dégradation mieux entendue; en un mot, il y a dans ce tableau une touche admirable & fine, ſans que ſes contours ſoient marqués par des lignes, comme on en voit dans ſes ouvrages antérieurs.



CHAPITRE II.

Des différentes parties de la Peinture, & du degré de talent que Raphaël a possédé dans chacune.

I.

Du Dessin de Raphaël.

LE dessin de Raphaël fut d'abord sec & servile, mais fort correct. Il agrandit ensuite sa manière. Son dessin est, en général, très-beau, quoiqu'il ne soit pas aussi fini que celui des antiques, parce qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la vraie beauté que les Grecs. Il a excellé dans le caractère des philosophes, des apôtres & des autres figures de ce genre. Ses femmes ne sont pas assez gracieuses; en les peignant il a abusé des contours convexes qui l'ont fait tomber dans une sorte de pesanteur; & quand il a voulu se garder de ce défaut, il a eu un style sec & roide, qui étoit encore plus mauvais. Comme il ne connoissoit pas la beauté idéale, il a plus excellé dans les figures des apôtres & des philosophes que dans les divines; c'est-à-dire, qu'il donnoit à son dessin tous les contours qui se trouvent dans la nature, qu'il a toujours suivie dans tout ce qu'il a fait. Comme il a

a principalement étudié l'antique d'après les bas-reliefs, il a pris plutôt le goût du deſſin Romain que celui des Grecs. On remarque dans ſes ouvrages les mêmes raiſonnemens que dans l'arc de Titus & dans celui de Conſtantin, ainſi que dans les bas-reliefs de celui de Trajan. C'eſt de-là qu'il a pris pour coutume de faire ſentir beaucoup les os & les articulations, & de travailler peu la chair. Ces bas-reliefs ne ſont pas du plus grand ſtyle de l'antiquité, quoiqu'ils ſoient fort beaux quant à la partie de la ſymétrie, & de la convenance des proportions d'un membre avec l'autre. C'eſt auſſi dans cette partie que Raphaël a excellé. Il a mieux entendu que tout autre artiſte moderne la convenance des caractères, & le rapport des membres entr'eux Il a fait ſes figures dans la proportion de ſix têtes ſeulement;cependant elles paroiſſent auſſi belles que ſi elles étoient dans celle de huit; ce qui dépend uniquement des bonnes règles de la proportion; quoiqu'au reſte ſes figures n'aient pas, en général, cette élégance qu'on remarque dans celles des artiſtes Grecs; & que leurs articulations n'aient pas cette flexibilité qui ſe fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvedere, dans le Gladiateur, &c.

On reconnoît donc par-là l'étude que Raphaël a fait de l'antique; & lorſque cette étude lui a manquée, il s'eſt trouvé ſur-le-champ plus foible, comme on peut s'en convaincre par les mains de ſes figures qu'il n'a pu faire belles, parce qu'il n'en avoit pas de modèle dans la nature & qu'il n'en reſte point de l'antiquité, pour ainſi dire. Les mains des enfans & des femmes ſont ſur-tout ce que Raphaël a fait de plus mauvais, parce que dans

la nature elles font ordinairement ou trop groffes ou trop maigres. L'on voit auffi que Raphaël étoit accoutumé à étudier les formes des hommes faits ; ce qui fut caufe qu'il ne fut pas donner aux enfans cette morbideffe & ce potelé que demande la nature enfantine. Il a donc, en imitant l'antique, fait, en général, fes enfans trop fages & d'un caractère trop grave. Quand il a peint d'après nature, on voit qu'il s'eft principalement attaché aux têtes, mais il ne leur a pas donné affez de beauté ; fans doute à caufe qu'il ne s'eft fervi que d'enfans du peuple ; car il laiffe toujours appercevoir dans ces têtes une nature commune, comme on le remarque clairement dans l'Enfant Jéfus du tableau de la *Madonna della Seggiola*, au palais Pitti à Florence, où l'on voit que l'Enfant eft fait d'après nature ; mais il n'eft ni noble, ni beau ; & quoiqu'il foit bien peint, & qu'il ait un air fpirituel, il ne pourra jamais être comparé pour la grace & pour la beauté aux enfans du Titien. Les têtes des Vierges de Raphaël font belles ; cependant elles ne font pas comparables aux têtes antiques. J'en déduirai plus amplement la raifon dans le chapitre où je parlerai de l'idéal de Raphaël.

Ses ouvrages n'ont pas non plus ni cette grandiofité, ni cette nobleffe des anciens ; car il n'a pu s'élever au-deffus du ftyle de Michel-Ange, lequel en voulant être grand a été lourd, & qui en fortant par une ligne convexe hors des limites de la nature, n'a plus trouvé le moyen d'y rentrer. Voilà pourquoi les anciens artiftes du premier ordre lui font tous fupérieurs, & ne paroiffent pas maffifs à côté de lui. C'eft ainfi, par exemple,

que l'Hercule de Glicon, malgré toute ſa groſſeur & ſa forme majeſtueuſe, repréſente auſſi bien le héros qui couroit avec la vélocité du cerf, que celui qui vainquit le lion de Nemée; ce qu'on ne trouve point dans les figures de Michel-Ange, parce que les articulations des membres en ſont ſi peu déliées, qu'elles ne paroiſſent faites que pour l'attitude actuelle dans laquelle il les a repréſentées. Les chairs ſont trop pleines de formes rondes, & les muſcles ont une grandeur & une force trop égales; ce qui ne laiſſe pas aſſez appercevoir le mouvement des membres. Enfin, on ne remarque jamais dans ſes figures des muſcles oiſifs; & quoiqu'il les ſut admirablement bien placer, il ne leur donnoit pas le vrai caractère qui leur convenoit. Il n'exprimoit pas non plus aſſez bien la nature des tendons, qu'il faiſoit charnus d'un bout à l'autre, & ſes os étoient trop ronds. Raphaël prit plus ou moins de tous ces vices, ſans avoir une parfaite connoiſſance des muſcles, que Michel-Ange poſſéda beaucoup mieux que lui. C'eſt pourquoi il ne faut étudier Raphaël que dans les caractères qui lui étoient propres; c'eſt-à-dire, dans les perſonnages d'un moyen âge, qui ne ſont, ni d'une nature trop forte, ni d'une nature trop délicate: dans les vieillards, & dans ceux qui ſont d'une complexion nerveuſe. Car dans les caractères plus délicats, il eſt tombé dans le roide, & dans ceux d'une nature vigoureuſe, il n'a été que la charge de Michel-Ange.

Raphaël a pris toutes les formes humaines ſous toutes leurs faces; & je ſuis perſuadé que s'il eût vécu du tems des Grecs & dans leur pays, il feroit parvenu, en voyant leur belle nature, au plus haut degré de perfection, &

auroit égalé leurs chefs-d'œuvre. Mais il avoue lui-même dans une lettre à son ami, le comte Balthazar Castiglioni, à l'occasion de la Galathée qu'il peignit dans le palais Chigi, aujourd'hui nommé le petit Farnèse : « Que les bons conseils & les belles femmes étant » fort rares, il étoit obligé de se servir de son imagina- » tion ». Il ne dit pas qu'il a su faire usage des belles statues antiques, mais fait seulement entendre qu'il cherchoit toute la beauté dans la nature, & semble se fier à son génie pour l'y trouver. Je crois donc pouvoir avancer que Raphaël n'avoit pas assez étudié l'antique; ou que du moins, s'il a cherché à l'imiter, il n'a eu pour modèles que des ouvrages médiocres & non du grand style. Il a seulement pris des anciens les règles générales, & les a imités dans cette partie qu'on peut appeller pratique ou manière, mais non pas dans leur beauté & dans leur perfection. Il a tâché de prendre dans la nature les choses qu'il avoit trouvé belles dans les antiques du second ordre ; & c'est avec ces maximes qu'il a formé son goût. Il a donc excellé dans toutes les parties qu'il pouvoit trouver aussi belles dans la nature qu'elles le sont dans les ouvrages des anciens ; mais son génie ne savoit pas suppléer à celles qu'il n'y trouvoit point. Tout ce que je viens de dire ne regarde que les formes, & non l'invention, ni l'expression, dont je parlerai dans les chapitres suivans.



I I.

Du Clair-Obſcur de Raphaël.

RAPHAEL entendoit fort bien la force & le juſte emplacement du clair-obſcur; mais il n'avoit que cette partie qui appartient à l'imitation, ſans en connoître l'idéal; & quoiqu'il en ait par fois laiſſé appercevoir quelques traits, on voit bien que ce n'a été que par un effet du haſard ou par ſon bon goût naturel, & nullement par une méthode raiſonnée. La marche que Raphaël a tenue dans la compoſition de ſes tableaux, a été de ſe repréſenter ſon ſujet, comme ſi tous ſes perſonnages fuſſent vêtus de blanc. Après quoi il a diſpoſé ſes clairs où il voyoit ou ſavoit que ſa principale lumière devoit tomber; paſſant enſuite juſqu'au lointain, il dégradoit ces mêmes clairs: c'eſt par cette raiſon que ſes draperies blanches ou jaunes ſont placées ſur le premier plan de ſes tableaux.

Je fais à deſſein cette remarque, parce que je crois que la méthode de Raphaël & de l'école Florentine étoit d'employer des couleurs fort claires pour les draperies du premier plan des tableaux; au lieu que les peintres de l'école Lombarde, & les autres bons coloriſtes ſe ſont toujours ſervi des couleurs pures pour le premier plan de leurs ouvrages; ſavoir, du rouge, du bleu, & du jaune, qui ſont plus propres pour faire avancer les objets,

que ne l'est une couleur blanchâtre; car le blanc produit toujours un effet aërien sur les couleurs, & dégrade leur vivacité. De plus, Raphaël suivoit un principe plus erroné encore; car il mettoit de pareilles lumières sur les draperies, qui par leur nature doivent être d'une couleur pure. C'est ainsi, par exemple, qu'il a donné un vêtement bleu à l'apôtre assis sur le premier plan du tableau de la Transfiguration, dont les lumières sont toutes blanches; ce quin e peut pas être, les ombres & les demi-teintes étant aussi fortes qu'il les a faites. C'est ce que j'appelle pousser les couleurs jusqu'au blanc dans les lumières. Dans les ombres il les a poussées jusqu'au noir sur le premier plan du tableau, pour les dégrader insensiblement jusqu'à l'union du clair & de l'obscur. Cette méthode convenoit beaucoup à son goût; parce qu'elle détache infiniment mieux les objets & leur donne plus de relief que toute autre dont on pourroit se servir; mais elle est contraire à la propriété & à la vérité de la nature; puisqu'une draperie blanche ne peut jamais devenir aussi sombre que l'a fait Raphaël : ce qui l'a obligé de négliger la partie des reflets, qui contribuent tant à la clarté & à la grace.

Cette méthode de Raphaël dans la partie du clair-obscur, est bien plus propre pour un petit tableau que pour un grand, par la raison que la variété du clair-obscur y étant moins considérable, les masses en doivent être moins grandes, pour faire ressortir ou fuir les objets. Par la même raison, Raphaël a été obligé de se contenter de peu de dégradation; car pour degrader

beaucoup ses figures, il auroit été contraint de faire celles du second plan déjà sans ombres & sans lumières, par conséquent sans force & sans effet.

Ce n'est pas que je prétende que Raphaël ait ignoré absolument les effets du clair-obscur; je veux dire seulement que la grande habitude qu'il avoit de dessiner, & de faire avancer ou reculer par le blanc & le noir les idées que son fertile génie lui suggéroit, l'a toujours porté à préférer le dessin à la peinture même. Aussi ne voit-on, pour ainsi dire, point d'esquisses coloriées de sa main; & quand il a fait de beaux accidens de clair-obscur, ce n'a été qu'en imitant la nature. Il est à croire que Raphaël dessinoit toutes ses idées d'après de petits modèles de cire, pour voir l'effet de ses compositions; & je suis convaincu que les beaux accidens de lumière qu'on remarque dans le tableau de l'Héliodore & la bonne masse de clair-obscur du tableau de la Transfiguration, viennent de l'effet de ses modèles. Il me semble même le voir clairement dans le tableau de l'Ecole d'Athènes, & dans celui de la Théologie au Vatican, où l'on remarque un bon clair-obscur du côté où ses modèles lui ont porté naturellement des masses d'ombre. Dans les figures qui sont opposées à la lumière, il n'y a aucun accident de lumière, parce que ses figures ne lui en fournissoient point.

On entend par accident, dans la peinture, toutes les ombres qui ne tiennent pas à la rondeur & à la dégradation, mais qu'on est le maître de faire ou de ne pas faire: par exemple, lorsqu'on veut que la moitié d'une figure seulement soit éclairée, ou qu'il y ait une figure entière dans l'ombre; ce qui demande qu'on mette à côté de cette

figure une autre figure ou un objet quelconque, qui la prive de la lumière, ou qui empêche qu'elle foit éclairée. Cette partie eft libre & idéale dans la peinture ; c'eft pourquoi on l'appelle accidentelle, puifque ce n'eft pas une ombre qui appartienne à cette figure même, mais qui lui vient d'un objet étranger.

Raphaël n'a donc pas entendu cette partie, & il n'a eu du clair-obfcur que ce qui tient à la dégradation, dont nous avons parlé. Peut-être bien même qu'il fe contentoit fouvent de faire feulement une partie de fon tableau d'après des modèles ; car on apperçoit de fréquens défauts de clair-obfcur dans fes grands ouvrages.

III.

Du Coloris de Raphaël.

RAPHAEL n'a pas eu de modèle pour le coloris comme il en a trouvé pour le deffin. Il a donc été obligé de commencer par imiter foiblement la nature, ainfi que l'avoient fait les peintres qui étoient venus avant lui. Sa première manière ne lui permit même pas d'imiter la nature, car il commença par peindre à frefque. Nous voyons que le grand Corrége même n'a été ni fi varié, ni fi brillant dans fes ouvrages à frefque que dans ceux qu'il a peints à l'huile, & qu'il n'y refte de fon goût particulier que la grace & le beau clair-obfcur. Le Titien n'a pas montré non plus une grande variété dans cette manière de peindre ; & l'on peut dire que dans ce genre Raphaël

a

a encore été plus varié que le Titien. La ſeconde manière de Raphaël, qu'il prit de Barthélemi de Saint-Marc, fut d'un meilleur ton de coloris, moins gris & mieux empâté, mais cependant trop uniforme. Toutes ſes figures ſont d'un coloris enfumé & rembruni, avec une peau groſſière & de nature commune. Il a tenu long-tems à ce goût, & l'on pourroit même dire qu'il ne l'a jamais quitté tout-à-fait.

Enſuite, en travaillant aux ouvrages à freſque du Vatican, il quitta, comme nous l'avons déjà remarqué, un peu ce goût, & reprit dans le tableau de la Théologie ſa manière léchée, qui, quoique timide, eſt cependant mieux raiſonnée. Il commença alors à ſe ſervir de chairs plus blanches & d'autres plus brunes, de teintes plus opaques & d'autres plus tranſparentes, comme on le voit dans le Chriſt & dans les anges, qui ſont tous d'une nature plus délicate que celle de l'homme : auſſi ce tableau eſt-il mieux colorié que tout ce qu'il a jamais fait à freſque. Dans la ſuite, ayant acquis une plus grande facilité dans l'exécution, ſon pinceau devint plus libre & ſon coloris plus embrouillé & moins diſtinct, comme on s'en apperçoit dans ſon Ecole d'Athènes. Il changea néanmoins encore une fois de manière quand il peignit ſon Héliodore, qu'il coloria d'un ton plus vigoureux & plus varié, & avec un pinceau plus hardi & mieux manié. Cependant le coloris gracieux ne lui étoit pas encore propre : ſes femmes & ſes enfans avoient toujours un œil griſâtre. Enfin, ſon goût pour le deſſin lui fit negliger entièrement le coloris, comme on peut le remarquer dans ſon tableau de l'Incendie de Borgos. Raphaël commença

alors à se négliger un peu dans toutes les parties de son art qui conduisent à la perfection, & ne chercha plus qu'à finir promptement ses ouvrages. Si son talent & sa réputation souffrirent de cette négligence, il y gagna du côté de la fortune; car on prétend qu'il vivoit plutôt en prince qu'en artiste.

Cela eut lieu sous Léon X, qui étoit fort généreux, & très-indulgent envers Raphaël, d'autant plus que celui-ci sut flatter le goût du pontife, en s'adonnant à l'architecture, & en faisant des plans pour l'embellissement de Rome, que Léon vouloit remettre dans le même état de splendeur où elle avoit été sous les empereurs Romains. Ces occupations nuisirent beaucoup à son art; car il se contenta de faire travailler ses élèves. Ce que je viens de dire, peut être vérifié, en comparant les tableaux qu'il fit au Vatican sous Jules II, avec ceux qu'il exécuta depuis sous Léon X. Cependant sortant tout-à-coup de cette espèce de léthargie, comme je l'ai déjà remarqué, il s'apperçut de ce sommeil & de la perte de sa réputation. Il entreprit donc le tableau de la Transfiguration, où il déploya tout son talent, & auquel il porta toute son attention.

Le coloris de ce tableau est très-beau dans quelques parties, mais non pas dans toutes; les hommes en sont mieux coloriés que les femmes. Je crois même qu'il y a des figures qui ne sont pas de lui : par exemple, le Démoniaque & tout son groupe, où l'on reconnoît le pinceau timide de Jules Romain. Les têtes des apôtres, du côté opposé, ont toutes été retouchées par Raphaël, & l'on y reconnoît la touche hardie & vigoureuse du maître;

cependant il y règne une égalité de tons qui rend les chairs dures & sèches. Raphaël avoit pour règle générale d'épargner les couleurs jaunes & rouges. Il entendoit aſſez bien les effets que les ténèbres font ſur les couleurs, qu'elles détruiſent & rendent griſâtres & noirâtres; mais il négligeoit, comme je l'ai déjà dit, les reflets & ne ſe ſervoit que de clairs & d'obſcurs, dont il compoſoit les demi-teintes, ce qui leur donnoit un œil griſâtre & enfumé. Comme les peaux fines ſont plus ſujettes à la variété des teintes que celles qui ſont graſſes & épaiſſes, celles de Raphaël, qui manquent de cette variéte des reflets, ſont rudes & mattes.

Il eſt fâcheux que dans ſon meilleur tems Raphaël n'ait pas peint entièrement lui-même quelque tableau à l'huile, & qu'il ait toujours fait ébaucher ſes ouvrages par ſes diſciples, & principalement par Jules Romain, qui, à une manière extrêmement dure & froide, joignoit un pinceau fort timide, mais liſſe & léché. Je dis qu'il eſt dommage que Raphaël n'ait fait lui-même aucun ouvrage à l'huile, parce qu'on voit clairement dans le tableau de la Transfiguration que les têtes des apôtres, qu'il a retouchées & finies, & dont les caractères lui ont permis de donner des touches hardies & empâtées, ſont d'une grande beauté pour le coloris. Au contraire, la femme qu'on voit ſur la ligne de terre de ce tableau eſt d'un ton griſâtre & enfumé. Je penſe qu'elle n'étoit pas ainſi quand ce tableau ſortit des mains de Raphaël; mais que ne l'ayant retouché que légèrement, pour conſerver le liſſe & le léché de l'ebauche de Jules Romain, la couleur trop ſubtile n'a pu réſiſter au tems. Il y a un petit changement au

gros orteil du pied de la même figure, où l'on voit que, pour couvrir l'ébauche, il a été obligé d'empâter fortement; aussi cet endroit est-il beaucoup mieux colorié & mieux peint que le reste. Il a fait une pareille correction au pouce de la main en raccourci de l'apôtre qui est sur le premier plan, de sorte que cette partie est de même mieux coloriée & conservée que le reste. Ce que je dis, se reconnoît bien plus facilement par le propre portrait de Raphaël, qui se conserve dans la maison Altoviti, à Florence, dont le faire ressemble plus à celui du Giorgione & du Corrége qu'à celui de Raphaël dans ses autres ouvrages, où l'on ne reconnoît sa main que par la beauté du dessin, par le fini, & par cette perfection qui le rendoit supérieur aux autres artistes.

Il ne faut pas s'étonner de ce que les ouvrages à fresque de Raphaël soient d'un plus beau coloris que ses tableaux à l'huile. On peut en donner différentes raisons : la première, c'est que Raphaël avoit plus d'habitude à peindre de cette manière que de l'autre; la seconde, c'est que les couleurs de terre que cet artiste employoit de préférence, sont beaucoup plus belles à fresque qu'à l'huile; mais il faut l'attribuer principalement à ce qu'il n'a pas pu se servir de ses disciples pour ébaucher ses ouvrages à fresque; au lieu qu'à l'huile, c'est Jules Romain qui a presque tout coulé ou ébauché. Il est sûr que le faire du couler se fait toujours appercevoir quand le tableau est fini; car si cela n'étoit pas, & si l'on changeoit totalement l'ébauche, ce premier travail deviendroit inutile. Raphaël étoit si occupé à inventer & à dessiner, qu'il ne pouvoit peindre lui-même ses ouvrages; il ne

faiſoit donc que finir ce que Jules Romain n'avoit pu exécuter. Comme Raphaël n'a pas vécu aſſez pour reconnoître par lui-même le changement que le tems pouvoit opérer ſur ſes tableaux ; il s'eſt contenté de les retoucher légèrement, cependant avec ſoin ; car je ſuis perſuadé qu'il ne les quittoit que quand il croyoit les avoir bien finis. Mais la peinture à l'huile eſt ſujette à un grand inconvénient, c'eſt que la première couche des couleurs perce toujours & reparoît avec le tems, quand l'humidité & la graiſſe de l'huile ſe ſont évaporées. Lorſque les tableaux deviennent vieux, ils perdent l'éclat de la dernière couleur, & les premières couches ſortent alors fortement.

Je conclus donc que Raphaël a quelquefois bien colorié ; mais que la peinture à l'huile ne lui étoit pas aſſez familière pour qu'on puiſſe le placer, comme grand coloriſte, à côté de ſes contemporains, le Corrége & le Titien, qui l'ont ſurpaſſé dans cette partie. Cependant ſon coloris à freſque eſt préférable à celui de tous les maîtres de l'école Romaine qui l'ont ſuivi ; l'on peut même dire qu'il y a égalé les meilleurs maîtres des autres écoles. Mais comme cette manière de peindre eſt imparfaite par elle-même, on ne peut le juger d'après cela ſeul, & il n'y a pas aſſez excellé dans la peinture à l'huile pour qu'on puiſſe l'admirer.

I V.

De la Compofition de Raphaël.

RAPHAEL a été non-feulement très-habile dans la partie de la compofition, mais furprenant même. C'eft celle qui lui a fait le plus d'honneur, & avec juftice; car, outre qu'il y a excellé, il en a été le créateur, n'ayant eu aucun modèle en ce genre, ni dans l'antiquité, ni chez les modernes. C'eft la partie dans laquelle on lui doit le plus; car il faut convenir qu'il en a enrichi la peinture, & qu'il l'a poffédée à un tel degré de perfection, qu'on peut mettre en doute fi jamais l'antiquité l'a vu portée à ce point, même par les plus grands artiftes de la Grèce. On pourroit dire qu'il auroit paffé les limites de l'humanité, s'il avoit poffédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-ci.

L'objet que le peintre doit avoir principalement en vue dans fes ouvrages, c'eft l'invention, c'eft-à-dire, l'expreffion de la vérité, dans laquelle perfonne n'a égalé Raphaël. Toutes les figures de fes tableaux font ce qu'elles doivent être, & ne fauroient fervir à exprimer une autre paffion. Le caractère penfif, le trifte, le gai, le furieux, font tous également bien rendus. Il n'a pas feulement donné l'expreffion convenable à chaque figure, mais le fujet entier & fes différentes épifodes ont les caractères requis pour fervir d'acceffoires à la figure principale. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'eft la variété

qu'il a ſu mettre dans une même expreſſion, & le jugement qu'il a montré, en ſe ſervant tantôt de pluſieurs figures pour rendre une ſeule expreſſion, & tantôt ſeulement d'une ſeule partie d'une figure ; le tout ſuivant que l'exigeoit ſon ſujet, & non pas au haſard & par un ſimple luxe d'imagination, mais ſelon la véritable dignité, & ſelon que la force de l'expreſſion le demandoit.

Il offre des variétés ſans contradiction, des paſſions violentes ſans grimace & ſans baſſeſſe ; il a même connu l'expreſſion de l'ame & ſes effets ſur les tendons des différentes parties du corps, qu'il a quelquefois exprimés par le ſeul mouvement d'un doigt. Il a ſu faire uſage auſſi de choſes qui n'étoient bonnes que parce qu'il ſavoit les employer à propos, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. Enfin, il y a autant de différence entre la compoſition ou l'ordonnance d'un tableau de Raphaël & celle de tous les autres peintres, qu'il peut y en avoir entre Alexandre ou tel autre héros, & un comédien qui, ſur le théâtre, feint d'être le perſonnage qu'il repréſente, & qui tâche d'imiter les attitudes que le héros auroit priſes lui-même. Cette différence vient de ce que ces artiſtes n'ont pas ſu trouver, comme Raphaël, le juſte degré du ni plus ni moins de mouvement que l'ame produit ſur le corps ; & qu'ils n'ont pas réfléchi qu'une action pouſſée juſqu'à l'excès, ne convient qu'à un inſenſé ; de ſorte qu'au lieu de perſonnes animées par une paſſion grande & forte, ils en ont fait des eſpèces de frénétiques ; tandis que pour rendre les mouvemens d'une ame tranquille & ſage, ils ont peint des figures froides & inſenſibles.

Ce juſte degré, ſi difficile à ſaiſir, ne peut s'apprendre

que par la même route que ce grand homme a prise. Il étoit sans doute doué d'un génie supérieur, non de celui qu'on croit, en général, propre à la peinture, qui n'est qu'une imagination brillante; mais d'un génie réfléchi, vaste & profond; car pour devenir un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec une ame tendre & sensible, sur laquelle tous les sentimens de la vertu font une prompte impression comme sur une cire molle, mais qui cependant ne change de forme qu'au gré de l'artiste. Tel doit être le génie du peintre, & tel a sans doute été celui de Raphaël; car pour donner cette variété que nous remarquons dans ses compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier à l'infini ses propres sensations; puisque, sans avoir bien conçu le mouvement que doit faire un homme, dans la situation déterminée où nous le supposons, on ne sauroit le rendre sur la toile. L'esprit préside à toutes nos actions; par conséquent celui qui ne sait pas se représenter vivement une chose, saura bien moins encore la peindre; & si l'on y parvenoit par quelque moyen artificiel, on ne peindroit tout au plus qu'un corps sans ame, qui ne feroit aucune impression sur l'esprit du spectateur pour échauffer son imagination de ce qu'on auroit voulu lui représenter.

Raphaël a donc employé pour cela une manière sûre & toute différente de celle des autres peintres. Communément, la première chose sur laquelle les artistes fixent leur attention, préférablement à toutes les autres, c'est l'agencement & la composition de chaque figure, selon le contraste & les règles de l'art. Mais Raphaël n'a pas suivi

ſuivi cette méthode : il ſe repréſentoit d'abord dans ſon eſprit toutes les parties comme il convenoit qu'elles fuſſent pour concourir à l'expreſſion générale ; enſuite, il penſoit à l'objet principal de ſon ſujet ; & enfin, à chaque figure en particulier, dont il n'en plaçoit aucune ſans avoir examiné auparavant quelles étoient celles qui devoient paroître le plus, en commençant toujours par les parties qu'il vouloit faire agir pour exprimer la paſſion de l'ame, & en laiſſant plus ou moins oiſives celles qui n'y étoient pas néceſſaires. Il obſervoit la convenance & le caractère de chaque figure en particulier ; il ſavoit qu'une perſonne vertueuſe doit avoir un caractère modéré ; qu'il ne faut pas qu'un philoſophe, qu'un apôtre ait l'attitude d'un ſoldat ; en un mot, il a ſu, par ce moyen, exprimer la ſimplicité d'eſprit, le recueillement & toutes les paſſions, tant intérieures qu'extérieures. J'entends par paſſions intérieures celles que le peintre doit exprimer par les moindres parties & les membres les plus délicats, tels que le front, les yeux, les narrines, la bouche, les doigts, &c. Les paſſions extérieures ſont celles qui ſe manifeſtent par des mouvemens violens, qui ſont les effets d'une paſſion ſpontanée, ou portée à l'excès. Raphaël eut ſoin auſſi de ne jamais faire une action achevée, ou du moins très-rarement. J'appelle action achevée, lorſqu'il ne reſte plus rien à faire pour la terminer : par exemple, une perſonne qui marche, quand elle a fait un pas, en poſant le pied par terre, ne peut faire autre choſe que de recommencer cette même action. Ainſi, cette attitude ne fera pas un auſſi grand effet dans un

tableau que celle d'une figure repréſentée actuellement en action & qui n'a pas encore achevé le pas; vu que par ce moyen on laiſſe travailler l'imagination du ſpectateur, qui s'appercevra facilement que la figure doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas reſter immobile comme celle qui a fini ce mouvement, & qui peut demeurer tranquille ſans en faire un autre. De même, une figure qui ſemble vouloir jeter, prendre ou donner quelque choſe, produira un meilleur effet que celle qui a déjà rempli ces mouvemens, puiſque l'action étant finie, la figure reſte oiſive & ſans occupation.

Raphaël a employé une fineſſe de l'art, peu connue des artiſtes vulgaires; ſavoir, cette heureuſe négligence, qui eſt ſi difficile à acquérir ſans un parfait jugement; c'eſt-à-dire, la méthode de cacher avec adreſſe une partie du corps, telle qu'une main, un pied, &c.; car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré ces parties parce qu'il n'a pas ſu les bien faire; mais il ne s'eſt ſervi de cette ſage économie que pour ne pas montrer des parties qui ſeroient reſtées oiſives, ou qui auroient ôté aux parties principales quelque éclat de leur beauté. Il a ſouvent caché auſſi certaines parties, à cauſe du mauvais effet qu'elles auroient produit avec une autre partie qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette idée, c'eſt qu'il n'a pas fait uſage de cette méthode dans ſes figures principales, mais ſeulement dans celles qui pouvoient ſouffrir quelque négligence apparente.

Je ſens qu'on ſera ſurpris de ce que je préfère la compoſition de Raphaël à celle de tous les autres peintres;

je vais en dire la raiſon, afin que tout homme de goût puiſſe mettre mes idées en parallèle avec la vérité, & me juger en conſéquence.

La compoſition eſt, en général, de deux eſpèces. Celle de Raphaël, eſt le genre expreſſif, que l'on pourroit dire avoir auſſi été celui du Pouſſin & du Dominicain. La ſeconde eſpèce, eſt le genre théâtral ou le pittoreſque, qui conſiſte en une diſpoſition agréable des figures du ſujet qu'on traite: Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre, & après lui Pierre de Cortone. Ces deux derniers peintres ont laiſſé à la poſtérité leur goût, qui eſt très-agréable pour les yeux, mais froid & peu eſtimé des vrais connoiſſeurs. J'ai donc donné la préférence à Raphaël ſur tous les autres artiſtes dans cette partie, parce que la raiſon a préſidé à tous ſes ouvrages, ou du moins à la plus grande partie. Il ne s'eſt pas laiſſé ſéduire par des idées communes, ou même par de belles idées dans ſes figures acceſſoires, qui auroient détourné l'attention de l'objet principal, & en auroit diminué la beauté. Le Pouſſin, au contraire, eſt ſouvent tombé dans ce défaut, ainſi que le prouve ſon tableau de la Femme adultère, qui eſt ſi fameux, & qui ne ſeroit guères eſtimé ſi l'on en ôtoit les acceſſoires. Le Chriſt en eſt mauvais; & au lieu d'avoir donné au groupe des accuſateurs l'air de gens de crédit, & au Chriſt celui d'un juge divin, on voit qu'il a porté ſa plus grande attention ſur les figures qui naturellement ne méritoient aucun ſoin. Ce qu'il y a de plus beau dans ſon Pyrrhus, c'eſt le fond, ainſi que les figures placées au delà de la rivière, & les ſoldats ſur le devant du tableau, qui ne

ſont que des copies répétées du Gladiateur ; les femmes ſont très-communes ; en général, il manquoit ſes figures principales , & les acceſſoires ſont le plus grand mérite de ſes tableaux. Il n'avoit pas les idées ſi grandes, ni ſi élevées que Raphaël, & d'ailleurs il affectoit trop d'érudition. Je crois qu'il a quelquefois composé exprès des tableaux pour y mettre ce qu'il avoit vu ou lu de l'antiquité. Il n'avoit ni la grandioſité, ni la grace de Raphël ; il étoit même froid & roide dans le noble, & meſquin dans le gracieux. Son Aſſuérus eſt une preuve de ſon ſtyle froid : l'Eſther en eſt belle, mais elle reſſemble à une ſtatue ; le groupe des femmes qui la ſoutiennent eſt trop ſymétrique , trop roide & d'action achevée ; celles des côtés ſemblent avoir pris leur ſituation par convenance , pour ſe trouver toutes deux à genoux, dans une action auſſi momentanée que doit le paroître le ſujet que repréſente ce tableau. Le Pouſſin étoit néanmoins un excellent peintre pour l'expreſſion de la nature commune & pour les caractères bas & violens. Les fonds de ſes tableaux ne ſont que trop beaux. La partie dans laquelle il excelloit étoit celle de l'invention, qu'on peut appeller l'économie d'un tableau; c'eſt-à-dire, l'idée qu'on ſe fait plutôt du ſite où une action ſe paſſe , que de la compoſition des perſonnages mêmes qu'on veut repréſenter.

Le Dominicain paroît avoir eu beaucoup d'expreſſion & un bon deſſin , parce qu'il ne poſſédoit pas d'autres parties. Toutes ſes têtes ont de l'expreſſion ; mais on ne ſait trop ce que cette expreſſion doit ſignifier , ſi ce n'eſt un certain air timide qu'il leur a donné, bien ou mal-à-

propos, & qui reſſemble plutôt à une grimace qu'à l'effet d'une paſſion. Cet air d'ailleurs paroît plus propre aux enfans qu'aux perſonnes d'un âge formé; car il n'eſt pas néceſſaire qu'ils aient une phyſionomie ſpirituelle : il a donc bien réuſſi dans les enfans; mais au reſte il eſt trop froid, trop découſu, & d'un caractère trop égal. Sa nature eſt ſouvent commune; & trop charmé d'une idée qu'il avoit bien rendue, il l'a trop multipliée. Enfin, on peut dire, pour la compoſition en général & qu'il faudroit que Raphaël eût deſſiné les figures, diſpoſé les groupes; que le Pouſſin eût fait les fonds & les acceſſoires, & que le Dominicain ſe fût chargé ſeulement des enfans. Il faut donc convenir, je penſe, que la partie de Raphaël eſt la principale & celle qu'il faut préférer aux autres. Secondement, leur ſtyle & leur faire ne ſont pas propres pour attacher l'eſprit du ſpectateur. Quelques ſujets qu'ils repréſentent, leurs figures ſont toujours les mêmes, par conſéquent leurs ouvrages ne peuvent pas ſervir de leçon de vertu ou de morale; au lieu qu'un tableau plein d'expreſſion peut produire cet effet, & faire fermenter la vertu en cauſant une ſenſation agréable.

Si Raphaël eſt ſupérieur à tous les peintres dans la première partie de la compoſition, il ne l'eſt pas moins dans la ſeconde, que j'appelle l'effet ou la vérité.

On m'objectera peut-être que les peintres *à machines*, ou d'une compoſition théâtrale, tels que Lanfranc & Pierre de Cortone, n'ont pas pu s'aſſujettir à une exacte vérité, parce qu'ils ſe ſont laiſſé tranſporter, par le feu de la compoſition, hors des limites d'une ſcrupuleuſe exactitude. Mais il faudra cependant convenir qu'il n'eſt

pas moins nécessaire de se tenir à la vérité dans une composition de cent figures, que dans celle de dix. Cela ne peut donc point servir d'excuse, d'autant plus que je ne parle ici que de l'invention & non de l'effet, qui appartient à la partie du clair-obscur, dans laquelle je conviens que Raphaël n'a point possédé l'idéal nécessaire. Au reste, aucun peintre n'a composé des tableaux ni plus grands, ni plus remplis de figures que Raphaël. Il a bien groupé ses figures, ses groupes sont bien agencés, & chaque figure est d'un bon ensemble : que peut-on demander de plus ?

J'avertis d'ailleurs les critiques de ne point juger Raphaël sur les gravures qui ont été faites d'après ses dessins, mais seulement sur ce qu'il a bien exécuté ou fait exécuter par ses disciples. Il a fait ce que font tous bons peintres, c'est à-dire, qu'après la première disposition confuse, il s'est attaché seulement à une figure ou à un groupe, & qu'il a cherché la composition entière en différentes fois & par différens dessins : ce qui n'est pas un défaut de génie, mais prouve, au contraire, un bon esprit qui n'est pas facile à contenter. Heureux l'artiste qui par chaque ouvrage devient plus savant, & dont l'esprit posséde assez de ressource pour porter son art au plus haut degré de perfection.



V.

De l'Idéal de Raphaël.

J'APPELLE idéal, comme je l'ai déjà dit au premier chapitre, tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination, & non par ceux du corps : ainſi l'idéal dans la peinture conſiſte dans le choix des choſes les plus belles que nous offre la nature, dépourvues de toute imperfection, & de toutes les parties gratuites & inutiles.

Il y a donc de l'idéal dans toutes les parties de la peinture. Dans le deſſin, c'eſt la beauté des formes au-deſſus de la nature, & l'art d'unir de belles parties qui ſoient bien agencées enſemble. Dans le clair-obſcur, ce ſont les maſſes & les accidens ſuppoſés ou recherchés de lumière, pour accroître la beauté d'un ouvrage. Dans le coloris, c'eſt le choix du ton qu'on donne aux objets repréſentés, & des couleurs locales plus fières ou plus tendres, avec la connoiſſance de celles qui ſont plus ou moins propres à recevoir les rayons de lumière. L'idéal du coloris conſiſte donc à choiſir & à employer avec art ces choſes, & à donner, en général, à un tablean une belle harmonie de tons. Dans la compoſition, c'eſt l'invention de choſes qu'on n'a point vues, & d'expreſſions qu'on ne peut copier d'après la nature ; enfin l'emploi d'accidens & d'idées purement poétiques. L'idéal s'étend

même ſur le caractère des perſonnages qu'on veut repréſenter, ſur les attitudes, les airs de tête, les mouvemens des mains, des pieds, de tout le corps même, ſelon le tempérament qu'on doit leur donner, afin qu'ils produiſent un bon effet & de la variété dans le tableau.

Qu'on ne ſoit pas ſurpris de ce que je mette dans l'idéal de la compoſition le caractère des formes, qui ſemble appartenir au deſſin. L'idéal embraſſe deux parties : la première, qui conſiſte à imaginer les choſes & à connoître leur véritable emplacement, tient à la compoſition; la ſeconde, qui eſt du reſſort du deſſin, conſiſte dans l'exécution, ou à donner à chaque ligne le même caractère.

L'idéal entre auſſi dans la compoſition des draperies; car on ne peut pas donner des draperies tranquilles à un homme qui court rapidement. Dans un ange qui vole, par exemple, il faut déſigner par la draperie s'il monte ou s'il deſcend; de même qu'il faut indiquer par les plis poſés ſur chaque membre, & par ceux de la draperie en général, ſi la figure eſt actuellement en action, ou au retour de l'action; ſi le mouvement a été doux, prompt, ou violent; ſi c'eſt le commencement ou la fin d'une action; enfin, on peut mettre, je crois, de l'idéal juſques dans les cheveux.

Je conſeillerois aux jeunes peintres de lire les poëtes, pour apprendre & concevoir parfaitement l'idéal, & juſqu'où on peut le porter, puiſqu'ils n'ont rien écrit qu'ils ne ſe ſoient imaginés de voir. L'idéal ſe trouve par-tout; car il n'y a aucun art, ni aucune ſcience qui n'ait ſa partie idéale; mais il n'y en a aucun où l'idéal faſſe un plus grand

grand effet que dans la poéſie & dans la peinture, quand il y eſt traité ſavamment. C'eſt pourquoi les anciens diſoient que la peinture étoit une poéſie muette, & la poéſie une peinture parlante * ; mais revenons à Raphaël.

Il n'a pas porté l'idéal au-delà de la nature dans la deſſin ; mais il en a eu beaucoup dans la partie qui regarde l'exécution des caractères qu'il a voulu repréſenter. Si l'on me dit que les têtes de Vierge qu'il a faites ſont ſi belles, qu'on auroit de la peine à s'imaginer rien de plus beau ; je répondrai que cela ne peut être attribué qu'à la beauté de l'expreſſion. Il a peint ſavamment la modeſtie, la nobleſſe, la pudeur, l'amour de la Vierge pour ſon fils ; & c'eſt par-là qu'il nous enchante. Mais tout homme inſtruit avouera que ſi la fille de Niobé de l'antique étoit dans une ſemblable ſituation, elle ſurpaſſeroit de beaucoup les Madonnes de Raphaël. Celui-ci paroîtroit avoir peint une reine noble & gracieuſe, tandis que l'antique reſſembleroit véritablement à la Mère de Dieu ou à une perſonne divine. Raphaël a changé & ſurpaſſé la nature dans les caractères & dans leur expreſſion, mais

* C'eſt dans ce ſens que le Titien, en parlant d'une de ſes compoſitions, dit : *Mando ora la poeſia di Venere ed Adone.* « Je vous » envoie le poëme de Venus & d'Adonis ». Le poëme dont il veut parler, étoit un tableau qu'il avoit fait pour Philippe II, lorſqu'il n'étoit encore que prince d'Eſpagne, & qu'il adreſſoit à Benavidès pour lui être préſenté. Il y en a une copie à Rome dans le palais Colone, & il a été gravé pluſieurs fois. Voyez *Racolta di lettera ſulla Pittura, tom. II, p.* 242. Note du Traducteur.

non dans la beauté qui pourroit se trouver à un plus haut degré dans la nature même. En général, il a donné un air assez agréable à ses figures; elles paroissent presque toutes d'un caractère vertueux, mais ce ne sont toujours que des hommes. La figure du Christ n'est chez lui qu'un mortel ordinaire, quand on le compare au Jupiter ou à l'Apollon. Ses Pères éternels sont des figures qu'on peut trouver aussi dans la nature, qui nous en offre même de plus beaux modèles. Pour faire un Etre divin, il auroit fallu que ses airs de tête eussent plus de majesté, & qu'il eût moins fait sentir les parties qui indiquent la nature mortelle. La peau ridée, les yeux ternes & troubles indiquent les besoins de l'humanité. Quelle impropriété de représenter le Créateur de tout ce qui existe si débile & si foible? Si la convenance exige qu'il soit âgé, il faut seulement que ce soit avec un caractère qui puisse nous donner l'idée d'une personne vénérable par son âge, & qui remplisse l'imagination des grandes idées que nous devons avoir du maître du monde; sans qu'il soit nécessaire de s'arrêter à la vérité, comme l'a fait Raphaël, qui l'a représenté avec tous les défauts de la vieillesse.

Les Grecs ont excellé dans cette partie. Ils ont produit des êtres véritablement immortels. Ils ont évité de marquer les muscles, & n'ont même pas exprimé si fortement les tendons sur les figures des dieux que sur celles des hommes. Si l'on prétend que ces choses paroissent dans la statue d'Hercule, je répondrai qu'il est représenté comme se reposant après ses travaux; & que s'il eût été déjà alors au rang des dieux, l'artiste ne lui auroit pas donné cette attitude. Il l'a donc montré comme un homme divin,

mais qui n'étoit pas encore admis au rang des immortels. L'Apollon & le Jupiter du Vatican peuvent fournir des preuves de ce que j'avance.

Les Anciens furent de même bien ſupérieurs à Raphaël dans la partie de l'harmonie, & dans l'accord des formes & de leurs contours. Raphaël a mis beaucoup de ſoin au front de ſes figures, & leur a donné par ce moyen un air ſerein ou ſombre, penſif ou gai, &c.; mais il n'a pas obſervé quel nez ou quelles joues convenoient le mieux à ce front. Les anciens, en faiſant le front plat & ſerein, faiſoient auſſi le nez plat & carré, avec les joues de la même forme & du même caractère. Enfin, les beaux ouvrages antiques ont cet avantage, que par une partie du viſage on peut reconnoître comment eſt fait le reſte; ce qui ne ſe trouve pas chez Raphaël : car on pourroit mettre à toutes ſes têtes un autre nez, qui y conviendroit auſſi bien que celui qu'on en auroit ôté. Dans ſes têtes de Vierge on voit le front toujours ſerein, parce qu'il a voulu leur donner de la nobleſſe & de la pudeur. La même choſe ſe trouve dans les filles de Niobé. Raphaël a eu en cela pour objet l'expreſſion & non la beauté; ſans quoi il leur auroit fait le nez d'un contour plus modéré & moins chargé; mais comme il ne cherchoit que l'expreſſion, il a, pour ainſi dire, négligé tout le reſte. Il leur a fait des joues potelées & rondelettes, pour leur donner un air jeune & virginal; ce qui n'eſt pas conforme à la vérité; car une perſonne dont les joues ſont charnues, a preſque toujours le front partagé en pluſieurs parties par la groſſeur des muſcles. Il y a infiniment plus d'accord & de beauté dans l'antique. Les bouches

des Madonnes de Raphaël font presque toutes une grimace riante, pour marquer l'amour & l'innocence enfantine ; ce qui ne convient pas à la beauté : on en peut dire autant de l'air de modestie qu'il a donné aux yeux.

Je conclus de tout ce que je viens de dire, que Raphaël n'étoit pas idéal dans la beauté, mais seulement dans la partie de l'expression. Si l'on prétend que je me trompe, qu'on me dise pourquoi il n'a pas aussi bien fait les anges, qui doivent être ce que nous connoissons de plus beau & de plus idéal, parce que l'artiste peut s'y livrer entièrement à son imagination. Que n'a-t-il peint les Graces ou Vénus dans le goût des antiques, ou du moins quelque chose d'approchant ? Mais quand il n'avoit pas quelque forte expression à rendre, il n'a été que simple imitateur de la nature, & n'a su employer aucune beauté idéale. Je crois donc pouvoir conclure que Raphaël n'a pas mis beaucoup d'idéal dans le dessin, quoiqu'il ait eu un bon goût. Il en a eu aussi fort peu dans le coloris ; & dans le clair-obscur il n'en a pas montré du tout ; mais il en a fait voir beaucoup dans la composition en général, & a été parfaitement idéal & d'une grande beauté dans la partie de l'expression. On doit donc admirer principalement Raphaël pour la composition, l'expression & la symétrie ou la proportion de certains genres de figures, ainsi que pour le bon goût de son dessin. Il a donné aussi l'exemple des belles draperies, si ce n'est qu'il y a mis trop peu de variété.

CHAPITRE III.

Réflexions générales ſur le Corrége.

LE Corrége a commencé, ainſi que tous les autres peintres de ſon tems, par un goût ſec & une ſervile imitation de la nature, dont il s'eſt néanmoins affranchi plutôt qu'eux. On prétend qu'il n'a pas connu l'antique, ce qui ſemble démenti par quelques-unes de ſes femmes, qu'il paroît avoir faites d'après la Vénus de Médicis. On ſait qu'André Mantegna, ſon maître, étoit grand partiſan de l'antique, au point que ſes adverſaires diſoient qu'il feroit mieux de peindre ſes tableaux en griſaille qu'en couleurs, parce qu'alors ils imiteroient davantage les bas-reliefs antiques, ce qui n'eſt cependant pas vrai; car il n'avoit ni la grace, ni la beauté, ni même le ſtyle des anciens, quoiqu'il cherchât à les imiter. Or, ſi le Corrége a été le diſciple d'André Mantegna (ce qui paroît aſſez probable, puiſque ſes ouvrages tiennent de ſon goût, ſi ce n'eſt qu'ils ſont un peu plus moëlleux) il eſt vraiſemblable que le diſciple d'un partiſan de l'antique aura connu l'antique. On dit auſſi qu'il n'a jamais été à Rome, ce qui eſt encore incertain; car on aſſure que l'idée principale de ſa coupole à Parme a été priſe du tableau d'un ancien peintre, qui eſt dans l'égliſe des Apôtres à Rome. La vérité eſt, qu'on ne ſait rien de

positif à cet égard, non plus que de beaucoup d'autres faits qu'on raconte de lui, & qui sont tous si contradictoires les uns aux autres, que je me dispenserai de les rapporter ici.

Le premier goût du Corrége fut sec & mesquin, quoiqu'il peignit alors ses figures d'après nature. Il ouvrit enfin les yeux & sentit qu'il ne suffit pas de copier indistinctement la nature, mais qu'il faut y choisir le bon du mauvais pour la rendre plus agréable. Il connut alors que l'art ne peut pas parvenir à imiter parfaitement la nature dans toute son étendue, qu'il faut par conséquent se borner à imiter l'effet de la nature. Cette connoissance le porta à changer son premier style ; il devint plus moëlleux & fondit mieux ses couleurs qu'il ne l'avoit fait jusqu'à ce tems-là. Il trouva que ce n'est pas par la rondeur seule des parties qu'on parvient à bien imiter la nature; mais qu'il faut interrompre cette même rondeur & en varier les formes : il acquit par-là une manière de dessiner qu'on avoit ignorée avant lui. Il commença à employer les contours ondoyans qui donnent une si grande élégance au dessin. Il s'est servi pour cela de la nature de son pays, dont les habitans ressemblent beaucoup aux figures qu'il a peintes. Enfin, il perfectionna de plus en plus son talent, & parvint à donner le dernier degré de force à ses tableaux ; de sorte qu'on peut dire que le Corrége a été original dans sa manière, & qu'il n'a même encore été imité par personne, quoique les Caraches l'aient essayé, mais sans y réussir. Louis Carache étoit dur & trop uniforme ; Annibal n'a pas donné assez de variété à ses formes. Le Corrége faisoit des contours ondoyans, tandis qu'An-

nibal Carache ſe ſervoit de contours ronds , & ne faiſoit preſque jamais de formes convexes. Je ne parlerai pas du coloris , dans lequel les Caraches n'ont jamais excellé ; car leurs couleurs ſont toutes mattes.

Enfin , le Corrége a été auſſi peu imité que Raphaël , parce qu'il a poſſédé , comme lui , une partie tranſcendante de l'art. Si Raphaël a été ſupérieur dans l'idéal de la compoſition , le Corrége l'a été dans l'idéal du clair-obſcur & d'une partie du coloris. Examinons maintenant le Corrége dans les parties les plus importantes de l'art , en commençant par le deſſin.

I.

Du Deſſin du Corrége.

LE deſſin du Corrége a d'abord été ſec , ſervile & roide. Je crois voir en lui une eſpèce d'inventeur de l'art ; car il a puiſé ſon plus grand talent dans la nature , où il a découvert, peu à peu , la variété de ſes contours. S'il m'eſt permis de dire mon ſentiment , qui n'eſt fondé que ſur ce que je penſe avoir apperçu dans ſes ouvrages , & non ſur des preuves démonſtratives , je crois pouvoir avancer qu'il a connu l'antique & qu'il a tâché de l'imiter. Peut-être bien ne l'a-t-il pas vu comme on le voit à Rome , mais comme on pouvoit le voir à Parme & à Modène , c'eſt-à-dire , en petite quantité & d'une claſſe inférieure. Je fonde ma conjecture ſur ce qu'on n'a pas d'ouvrages du Corrége qui tiennent de ſa manière sèche & de ſon

grand ſtyle à la fois, une eſpèce de talent mitoyen. Il faut peu de choſe à un grand génie pour développer le germe du talent qu'il poſsède, & que ſouvent il ignore lui-même juſqu'au moment où quelque objet vienne à l'échauffer. Je m'imagine que quelque ouvrage de l'antiquité aura produit ſur le Corrége le même effet que les ouvrages de Michel-Ange ont fait ſur l'eſprit de Raphaël; ce qui n'auroit pu avoir lieu, ſi ce même génie n'avoit pas déjà repoſé en eux, & que les objets extérieurs n'ont fait que mettre en action.

Il ne faut pas s'étonner de ce qu'on n'a aucunes particularités touchant le Corrége, puiſque les écrivains s'accordent à lui donner un naturel timide. Peut-être a-t-il été à Rome ſans être connu de perſonne, comme cela arrive ſouvent aux jeunes artiſtes. Sinon, il faut ſuppoſer que le Corrége n'eſt parvenu à ce degré de perfection qu'en étudiant, avec une conſtance ſingulière, quelques beaux morceaux de l'antiquité, ou qu'il a trouvé ce beau ſtyle de deſſin & cette grande manière à force de chercher la variété dans les formes & dans le clair-obſcur. Il ſe pourroit qu'ayant toujours voulu interrompre ſes contours par les clairs-obſcurs, pour avoir une continuelle variété de teintes, comme je le ferai voir dans le chapitre ſuivant, il ait découvert qu'il ne pouvoit y parvenir par des contours droits & ſimples; car ſi la forme extérieure eſt ſimple & droite, les formes intérieures ne peuvent pas être ondoyantes. En effet, on voit dans les ouvrages du premier tems du Corrége, où il a employé la ligne droite, qu'il n'y reſſemble pas à lui-même; parce que ce qui caractériſe ſon deſſin, c'eſt un contour ondoyant,

doyant, c'eſt-à-dire, un contour toujours compoſé de lignes courbes, concaves ou convexes, & dans lequel les lignes droites ſont ménagées ou ſupprimées. La grandioſité & la grace ſont encore des parties que le Corrége a poſſédées ; car la ligne convexe agrandit le ſtyle, & la ligne concave donne de la légèreté. Les anciens ont encore formé leurs contours de plus d'eſpèces de lignes & d'angles que ne l'a fait le Corrége, puiſqu'ils ſe ſont ſervi de lignes convexes, de droites, de concaves & d'angulaires ; au lieu que le Corrége n'a fait uſage que des deux lignes oppoſées ; ſavoir, la concave & la convexe : c'eſt ce qui le rend manièré & quelquefois maſſif, parce qu'il a employé ſouvent la ligne convexe au lieu de la droite, & par fois la ligne concave au lieu de l'angulaire. Voilà auſſi pourquoi il n'a pas été auſſi vigoureux que Raphaël, ni auſſi noble, ni auſſi caractériſé que l'antique. Cependant il n'eſt pas à mépriſer pour la partie du deſſin, comme beaucoup de monde l'a penſé ; car on ne peut lui diſputer une partie de l'art, & même la plus idéale, dans laquelle réſide la grace.

I I.

Du Clair-Obſcur du Corrége.

LE Corrége a porté au plus haut degré la partie du clair-obſcur, & je m'étonne de ce qu'on ne loue jamais que ſon coloris, qui n'eſt pas exactement la partie dans laquelle il excelloit. Si les peintres avoient une parfaite

connoiffance de leur art, ils s'appercevroient facilement que fon plus grand mérite confifte dans la rondeur & dans la vérité de fon clair-obfcur; & que fi on lui ôtoit cette partie, il feroit inférieur au Giorgione, au Titien & à Van-Dyk. Mais cette grace qui eft l'effet de la rondeur & de l'élégance de fon ftyle toujours remuant, varié & interrompu, eft la partie qui enchante & qui fafcine les yeux; ce qui nous oblige en quelque façon d'avouer que fi le Corrége n'a pas peint des hommes parfaits, il en a fait du moins des êtres plus gracieux qu'ils ne le font, pour ainfi dire, dans la nature.

Je conclus donc que le Corrége a furpaffé tous les peintres dans la partie du clair-obfcur. Raphaël l'a bien connu, comme je l'ai remarqué à fon article; mais il n'a cependant pas pu parvenir à rendre l'effet de la nature; & par conféquent a manqué à la vérité dans cette partie. La vérité, dans la peinture, eft ce qui exifte réellement, qui n'eft fujet à aucune contradiction, & qui ne diffère pas de la chofe repréfentée.

La nature ne nous préfente jamais plufieurs objets dans un même degré de force; c'eft auffi ce que le Corrége a parfaitement bien obfervé. Il eft certain que la forme d'un corps expofé en face de la lumière paroît différente de celle d'un corps autrement éclairé; & que la forme même caufe différens accidens de lumière: un corps rond, par exemple, produit un point de lumière, & une plate forme occafionne un trait étendu de lumière. C'eft ce qui fit concevoir au Corrége qu'il ne devoit point donner à des objets différens une même quantité de force, ou une même forme de lumière. Il a confidéré auffi que le fond d'un tableau

doit être différemment éclairé, fuivant que l'air intermédiaire en reçoit la lumière; car ce qui eft fur le devant du tableau, eft fuppofé ne pas être voilé par les corpufcules éclairés qui circulent dans l'air; au lieu que le fond, qui eft plus reculé, doit être regardé comme couvert de plufieurs couches de ces corpufcules, & par conféquent comme moins clair & plus gris; vu que les ténèbres & les lumières mêlées enfemble forment des teintes grisâtres. Enfin il a connu qu'il étoit néceffaire d'employer une variété continuelle & parfaite; de manière qu'il n'a prefque jamais répété la même force ni de clair, ni d'obfcur.

Une autre partie qui augmente beaucoup la beauté de fes ouvrages; c'eft qu'il a donné à chaque ton de couleur locale qu'il a fuppofé, le même degré de ton dans les ombres que dans les clairs. Par exemple, dans un tableau du Corrége, il eft facile de diftinguer l'ombre d'une draperie couleur de rofe d'avec celle d'une draperie rouge, & celle d'une chair blanche d'avec celle d'une chair brune. Pour donner de la force à une chair blanche, il ne l'a pas laiffé fans ombres, mais il en a fait les ombres toutes reflettées; & lorfqu'il a été obligé de pouffer le blanc jufqu'à la dernière force, il a fu oppofer une couleur plus fombre, pour diftinguer que l'autre eft une fubftance naturellement plus claire. Auffi ne s'eft-il jamais fervi d'oppofitions affectées; car il n'a point rendu claire une matière obfcure pour la faire fervir de fond-clair à l'ombre d'une matière claire; en un mot il a laiffé à chaque couleur fon degré de force & de dignité.

III.

Du Coloris du Corrége.

LE coloris du Corrége eſt fort beau, quoiqu'un peu trop épais. Il n'a pas eu dans cette partie aſſez de délicateſſe; le ton en eſt généralement un peu brun, comme le ſont les gens de ſon pays. Ses chairs paroiſſent trop fermes; ce qui provient des couleurs jaunâtres, rougeâtres & verdâtres de ſes demi-teintes; car dans la nature la graiſſe produit la couleur blanchâtre, & la chair une teinte rougeâtre; tandis que l'humide donne un œil bleuâtre; & c'eſt-là ce que le Corrége n'a pas aſſez obſervé. Voilà pourquoi ſes figures paroiſſent d'une carnation trop groſſière & un peu enfumée; & ſes ombres ſont un peu trop uniformes, trop monotones & un peu brunes. Au reſte, les tons de ſes draperies ſont bien imaginés, & il a admirablement bien conſervé la dégradation de ſes chairs. S'il n'eſt pas parvenu à avoir la touche vive du Titien, ni le pinceau gras du Giorgione, ni la délicateſſe de Van-Dyk, on peut dire du moins qu'il étoit admirable pour peindre les enfans & les femmes; mais il étoit trop léché pour les hommes. Il avoit, en général, une belle harmonie.



I V.

De la Compoſition du Corrége.

DANS la compoſition le Corrége n'a eu que des modèles très-foibles, auſſi n'a-t-il jamais excellé dans cette partie. Il a commencé par des inventions plutôt théâtrales ou pittoreſques qu'expreſſives. Cependant on trouve un peu plus d'expreſſion dans ſes ſujets gracieux que dans ſes ſujets graves. Il entroit aſſez dans les paſſions érotiques, mais ne donnoit pas de caractères aſſez variés à ſes figures ; de manière qu'il n'y a pas une grande différence entre ſes têtes de Vierge & celles de Vénus ou d'une nymphe. Il groupoit aſſez bien ſes figures, mais tous ſes tableaux paroiſſent plutôt compoſés pour trouver de belles maſſes de clair-obſcur que pour rendre l'expreſſion propre au ſujet. Il a mis beaucoup de génie dans ſes raccourcis. Je m'imagine qu'il faiſoit en petits modèles de cire tout le ſujet qu'il vouloit compoſer, & que c'eſt par ce moyen qu'il a trouvé ſes différens raccourcis. Au reſte il ignoroit les véritables règles de la compoſition ; & s'il en a poſſédé une partie, elle reſſemble plutôt à une production de l'imagination ou à un rêve qu'au beau idéal. Il aimoit ſi peu la ligne droite, qu'il n'a, pour ainſi dire, point fait de tête qui ne ſe préſente en raccourci, ſoit du bas en haut, ou du haut en bas.

V.

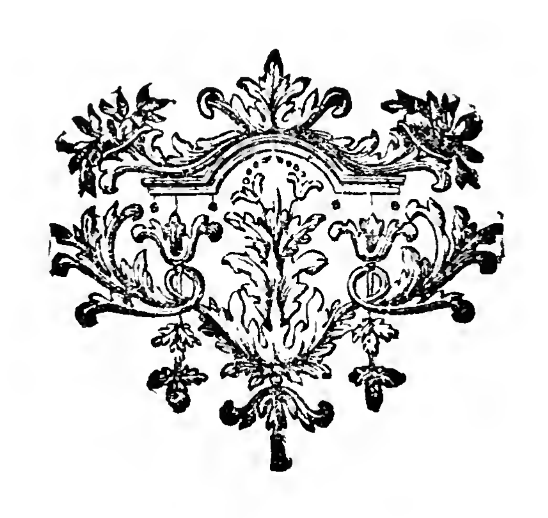
De l'Idéal du Corrége.

Le Corrége a mis de l'idéal dans la partie du dessin qui tient à l'élégance des contours. Comme dans le clair-obscur il n'a fait que suivre exactement les règles de la nature, on pourra prétendre peut-être qu'il n'y a pas été du tout idéal; cependant j'ose soutenir qu'il l'a été beaucoup; car il faut une grande imagination pour se faire une manière sûre dans cette partie; & pour la bien exécuter, on doit posséder parfaitement l'idéal; c'est ce que Raphaël donne à entendre quand, au sujet de sa Galathée, il dit: « Que pour faire une belle chose, » il faut avoir un plus beau modèle encore ». Le talent de produire, dans un art si difficile, des objets plus agréables qu'ils ne le sont dans la nature même, est donc vraiment idéal; car par la quantité infinie de teintes que la nature met, tant dans le clair-obscur que dans les couleurs, elle nous offre tous les objets distincts & décidés; ce qui ne feroit pas le même effet dans la peinture, si l'on vouloit se contenter d'imiter simplement la nature. En effet, si elle nous fait voir clairement une petite tache ou un pli, &c. qui se trouve dans l'ombre, elle nous le fera appercevoir bien plus distinctement dans la lumière; car ce qui y est ombre est une ombre réelle, au lieu que dans la peinture ce n'est qu'une couleur obscure; puisque pour distinguer les objets d'un tableau, il doit être

éclairé; tandis que la lumière naturelle n'eſt dans la peinture qu'une couleur claire; de ſorte que le tableau, pour pouvoir être vu, doit être placé de façon qu'il ne reluiſe pas; c'eſt-à-dire, qu'il ne faſſe pas le même effet que la lumière; car ſans cela on ne pourroit rien y diſcerner. Il faut donc ſe ſervir de certaines règles idéales, même dans l'exécution; car, comme je l'ai déjà dit, la choſe éclairée eſt plus viſible que celle qui eſt dans l'ombre. Il ne faut par conſéquent pas rendre les choſes qui ſont dans l'ombre auſſi diſtinctes que celles qui ſont éclairées, mais auſſi foibles & auſſi vagues qu'elles le paroiſſent en comparaiſon des objets éclairés. L'art ne doit donc pas imiter ce qui eſt vrai (cela eſt impoſſible); mais ce qui paroît l'être. Car comme l'art n'a pas autant de tons ou de degrés différens qu'il y en a dans la nature, il ne faut opérer que par comparaiſon; c'eſt-à-dire, que quelque ſoit le degré de lumière, on doit rendre la ſeconde teinte de quelques degrés plus obſcure qu'elle ne l'eſt dans la nature: alors le tableau paroîtra vrai; mais ſi on vouloit mettre la demi-teinte telle qu'elle eſt en effet, on n'auroit jamais une couleur aſſez claire pour imiter la lumière.

Je crois avoir démontré que le Corrége a obſervé toutes ces parties en perfection, & qu'il doit par conſéquent être regardé comme idéal & même comme ſublime dans la partie du clair-obſcur. Pour le coloris, il n'a fait qu'imiter la nature, excepté dans la partie qui regarde la draperie, qu'il a ſu choiſir ſelon les maſſes qui lui étoient néceſſaires. Il a auſſi connu parfaitement la force & le degré des couleurs locales pour faire avancer

ou fuir les parties, selon qu'il le jugeoit nécessaire à sa composition. Il a mis de l'idéal dans un certain agencement de ses figures, mais qui n'est que théâtral ou pittoresque, sans être expressif, ni d'un grand effet. Enfin, le Corrége a soumis toutes les autres parties de la peinture au choix de l'effet & du clair-obscur, & tout ce qu'il a fait de beau dérive de-là.



CHAPITRE IV.

Réflexions générales ſur le Titien.

C'EST ſous Jean & Gentil Bellin que le Titien commença à peindre ; mais on ne connoît, pour ainſi dire, aucun ouvrage de lui qui ſoit dans la manière de ces maîtres : il eſt donc à croire qu'il ne s'eſt occupé qu'à copier quelques-unes de leurs productions, & qu'il fit enſuite d'autres études. Le Giorgione étudia ſous les mêmes maîtres que le Titien ; mais il les égala & les ſurpaſſa plutôt même que ne le fit le Titien, qui me paroît avoir été d'un talent à-peu-près égal à celui du Corrége, & qui ſemble être parvenu, par la même route que celui-ci, à un beau clair-obſcur & à un goût plus grand & plus vigoureux que les Bellin.

Le Titien quitta alors ſes maîtres & ſe mit à étudier ſous le Giorgione, dont il prit la force, la douceur & la rondeur ; mais le pinceau du Giorgione étoit plus large & avoit plus de grandioſité. On voit cependant dans la ſacriſtie *della Salute*, à Veniſe, un très-beau tableau du Titien, qui eſt d'un coloris plus brillant que celui du Giorgione & que ne l'a été, en général, le ſien même. Il agrandit enſuite ſa manière, & ſe fit un très-beau ſtyle, tant pour les formes que pour le coloris, quoiqu'il ait cependant preſque toujours été fort inégal ; car on a de lui des ouvrages

admirables, & d'autres qui paroissent faits à la hâte. C'étoit le défaut ou, pour ainsi dire, le mérite de tous les peintres de l'école Vénitienne, qui se sont fait un honneur de travailler avec facilité; & l'on a plus estimé le Tintoret pour sa prestesse que pour l'excellence de ses ouvrages. Il ne faut donc pas être surpris que leur dessin soit peu correct; car cette partie demande une grande patience & beaucoup de réflexion, pour mettre bien ensemble les différentes parties & le tout. Voilà pourquoi le Titien, quoique d'ailleurs bon dessinateur, a négligé cette partie, afin d'aller plus rapidement : il est néanmoins préférable à tous les autres peintres Vénitiens; car il a eu le jugement bon & la patience de peindre presque toujours d'après nature, sans cependant se donner beaucoup de peine pour connoître les causes de la nature, en se contentant d'imiter ses effets; ce qui lui a donné un coloris admirable, qui est la partie dans laquelle il a excellé le plus dans son bon tems. Dans la suite, il a changé de manière, ce qu'on attribue à sa vieillesse. Il est tombé dans un goût mesquin, quoiqu'il ait toujours conservé un bon ton général de couleur.

Il a quelquefois été dur; & à force d'aller vîte, il a donné des coups de pinceau fort rudes. Ses meilleurs ouvrages sont à Venise, où l'on voit entr'autres, dans la maison Grassi, une Vénus qui est d'un bon dessin & de son meilleur tems. Un autre chef-d'œuvre du Titien, c'est le tableau de S. Pierre, martyr, dans lequel il s'est surpassé lui-même, & qui doit le faire regarder comme grand coloriste & bon dessinateur. Il en a étudié toutes

les parties d'après nature, & l'a néanmoins exécuté d'un pinceau auſſi hardi & auſſi facile que s'il l'eût fait d'imagination.

En général, le Titien n'eſt pas d'un grand fini ; mais par le moyen de ſes touches fières & vigoureuſes, il a fait avec peu de choſe, ce que le Corrége n'a rendu qu'avec un grand travail. Je crois pourtant qu'il n'a pas été dirigé par le raiſonnement, ainſi que le Corrége, mais qu'il y eſt parvenu par une excellente imitation de la nature. Ses draperies ſont légères & ont de l'idéal, mais elles ſont trop hachées & trop meſquines. Son payſage eſt de la plus belle manière que je connoiſſe, & l'on peut dire qu'en général il a excellé dans ce genre ; mais la partie dans laquelle il a le mieux réuſſi, c'eſt le coloris & une certaine touche hardie, dont le Corrége même auroit eu beſoin, pour augmenter la beauté de ſes ouvrages. Perſonne n'a traité auſſi bien que lui les demi-teintes ſanguines, qui produiſent le bon effet de la nature.

I.

Du Deſſin du Titien.

LE Titien, dans ſon premier tems, fut ſec dans ſes contours, & parut imiter le ſtyle de ſes maîtres. Enſuite, il agrandit ſon goût en tâchant de ſuivre la nature. A la fin, donnant plus de liberté à ſon pinceau, il négligea la partie du deſſin, & devint lourd & maſſif; cependant,

il a mieux fait les enfans qu'aucun autre peintre. Le Poussin l'a beaucoup étudié dans cette partie ; & François Flamand, dit le Fiamingo, le premier sculpteur qui l'ait possédé à un haut degré, a puisé son goût dans les ouvrages du Titien. En un mot, le Titien étoit né avec tout le génie nécessaire pour être un grand dessinateur ; car il possédoit toute la justesse de l'œil requise pour bien imiter la nature, & même les ouvrages antiques, s'il les eût étudiés ; mais la grande ardeur qu'il eut pour le travail, ne lui permit pas d'en faire une étude solide : on ne peut donc pas dire qu'il fut bon dessinateur.

I I.

Du Coloris du Titien.

Nous possédons malheureusement si peu d'ouvrages du Giorgione, qu'à peine peut-on savoir ce qu'il a su & ce qu'il a ignoré ; cependant le Titien nous en a laissé quelques-uns dans le goût de ce maître, qui suffisent pour ne pas nous laisser douter auquel de ces deux peintres on doit attribuer le mérite d'avoir montré le premier la manière dont il faut employer les draperies de différentes couleurs, & à quoi ces couleurs sont propres. Mais pour parler plus clairement, je dirai que j'attribue ce mérite au Titien ; ce que je puis faire d'autant plus hardiment, qu'on peut se convaincre, par ses ouvrages, que s'il n'a pas été le plus grand maître dans cette partie, il a du moins

le mérite de l'avoir créée. J'ajouterai que le Titien a été le premier entre les peintres qui, depuis le renouvellement de l'art, ait ſu employer l'idéal dans les différentes couleurs des draperies, ſuivant leur dignité ou force. Avant lui, on ſe ſervoit aſſez arbitrairement des couleurs pour les draperies, qu'on peignoit preſque toutes d'un même degré de clair & d'obſcur. Mais le Titien & le Giorgione connurent que le rouge fait reſſortir les objets; que le jaune attire & retient les rayons de lumière; que le bleu eſt ſombre & propre à faire de grandes maſſes d'ombre. Ils joignirent à cela la connoiſſance des effets des couleurs moëlleuſes, & la manière de s'en ſervir avantageuſement. Par ce moyen, le Titien acquit une véritable idée du beau coloris, & ſentit la manière de donner la même grace, la même clarté de ton & la même dignité de couleur à l'ombre & aux demi-teintes qu'aux clairs. Auſſi ſut-il admirablement bien diſtinguer la tranſparence d'une peau fine & diaphane par une quantité de demi-teintes, & ſon humidité ſanguine par un œil bleuâtre; ainſi qu'il fit connoître une peau groſſière par un mélange de jaune & de noir, & une peau graſſe par le jaune & le rouge mêlés enſemble. Enfin, il quitta le goût des freſques, & connut qu'il y a des variétés de ton; que ce qui eſt diaphane ou tranſparent, eſt d'une couleur plus indéciſe que ce qui eſt opaque, & que la lumière s'arrête & réfléchit ſur ce qui n'eſt pas tranſparent Par ces réflexions & par ces raiſonnemens, il acquit une ſi grande beauté de coloris, que perſonne ne l'a encore ſurpaſſé dans cette partie.

L'école Romaine n'a jamais eu de bon coloriſte; les

Lombards ont un peu mieux possédé cette partie, que les Vénitiens ont portée au plus haut degré de perfection. La raison en est, que ces derniers se sont toujours appliqués à peindre le portrait; de sorte qu'en travaillant d'après la nature, ils acquirent une plus grande idée de la variété; car il est assez ordinaire que les personnes qui font faire leur portrait, veulent être peintes avec les habits qu'elles portent. Le peintre est donc obligé de représenter une plus grande variété d'objets, tels que des pierreries, du velours, du satin, du drap, du linge, &c.; variété qui sert beaucoup à ouvrir l'esprit de l'artiste, qui doit chercher les moyens de bien imiter ces différens objets; ce qui lui est très-nécessaire, parce que les amateurs, accoutumés à trouver ce luxe dans tous les tableaux, exigent du peintre un certain goût pittoresque & brillant. A Rome, où l'on a conservé davantage le goût de l'antique, on méprise cette variété d'objets, & l'on cherche, au contraire, à les rendre aussi simples qu'il est possible. Les connoisseurs n'y veulent que des sujets héroïques où cette ostentation seroit nuisible. Les artistes Romains prennent donc, dès l'enfance, ces maximes & s'accoutument à un goût qui tient plus de l'idéal & du choix, que du vrai & de l'individuel.

Nous voyons que de tous tems les Hollandois, les Flamands & les Allemands ont eu un bien meilleur coloris que les peintres Romains. Rubens & Van-Dyk ont beaucoup formé leur goût en peignant des velours & des satins. Le premier a été si frappé des beaux reflets & des beaux accidens de lumière que ces différens objets lui donnoient, qu'il a fait la peau aussi reluisante que le satin

même. Il avoit étudié le Titien, mais ſa manière lui parut trop difficile : le coloris du Titien étant aſſez varié & d'un ton admirable , ſans jamais pécher contre l'harmonie ; tandis que Rubens n'a pas connu ces parties ; & lorſqu'il paroît poſſéder cet accord , ce n'eſt qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre, ſans obſerver que ces couleurs choquent l'œil quand elles ne ſont pas bien mariées enſemble : donnons-en un exemple. Nous voyons l'arc-en-ciel , dont toutes les couleurs ſont d'une belle harmonie ; mais ſi l'on eſſayoit d'en ôter ou le rouge , ou le bleu , ou le jaune , toute l'harmonie ſeroit détruite. La même choſe aura lieu dans un tableau , dans lequel il manquera quelqu'une de ces couleurs ; & la raiſon en eſt , que la vraie harmonie ne conſiſte qu'en un parfait équilibre des trois couleurs franches ou primitives , le rouge , le jaune & le bleu. Rubens a pris pour modèle l'arc-en-ciel , & a employé toutes les couleurs dans ſes tableaux ; mais il n'a pas ſu leur donner une parfaite harmonie, comme le Titien, qui a porté cette partie au plus haut degré, & qui par conſéquent doit être regardé comme le plus grand coloriſte.



I I I.

Du Clair-Obfcur du Titien.

PLUSIEURS écrivains prétendent que le Titien eft l'inventeur d'un certain clair-obfcur particulier qui donne un effet fi admirable à fes ouvrages. Mais j'ofe affurer qu'ils fe font trompés, ainfi que ceux qui font paffer le Corrége pour le plus grand colorifte. Pour louer ce dernier, on dit communément que fes figures paroiffent être de chair vivante, ce qui eft une chofe bien différente du coloris. On dit auffi du Corrége, qu'on voit jufques dans fes ombres, & qu'il femble qu'on puiffe paffer la main entre un objet & un autre. Cette louange n'a rien de commun avec le coloris, puifque cela peut fe faire par le deffin feul. Si le Titien a quelque chofe de particulier dans fon clair-obfcur, on peut dire que cela vient de fon coloris; car ayant remarqué que les ombres dégradent la qualité des couleurs & les rendent plus fombres, il fut leur donner le ton qu'elles doivent avoir; & comme il s'apperçut que la grande lumière ne peut pas être imitée par la peinture, parce que les couleurs font reluifantes, il chercha feulement à la rendre auffi claire qu'il étoit poffible. C'eft donc par l'effet des connoiffances du coloris qu'il a fi bien opéré dans le clair-obfcur. D'ailleurs il a tâché d'imiter la nature dont il s'eft toujours fervi, & qui étant fans ceffe variée, lui a permis de mettre cette même variété

variété dans ſes ouvrages ; mais comme il s'eſt contenté de l'imiter exactement, il n'a pas pu atteindre à l'idéal.

Il ne faut cependant pas prendre à la lettre ce que je dis, comme ſi je prétendois que le Titien ait été abſolument ignorant dans le clair-obſcur, & que le Corrége n'ait pas connu le coloris ; je me borne ſeulement à comparer le mérite des grands artiſtes, en faiſant voir en quoi ils ont le plus excellé, puiſque pour poſſéder parfaitement la moindre partie d'un art ſi difficile, il faut avoir un eſprit pénétrant & élevé. Il n'eſt d'ailleurs pas vraiſemblable que ces grands maîtres ignoraſſent tout-à-fait des choſes auſſi néceſſaires à leur art; mais l'imperfection attachée à l'humanité ne leur a pas permis d'exceller dans toutes les parties. Cependant on auroit peut-être donné la palme du deſſin à Raphaël, ſi nous n'avions pas connu les ouvrages des anciens qui lui ſont ſupérieurs. De même ceux qui n'ont pas une connoiſſance aſſez approfondie de la peinture, pour apprécier la beauté du clair-obſcur du Corrége, pourront croire qu'il n'eſt pas à comparer dans cette partie au Titien. Pour moi, qui en connois tout le prix, j'oſe le mettre en parallèle avec lui.

I V.

De la Compoſition du Titien.

LA compoſition du Titien fut d'abord fort ſymétrique, ſuivant la méthode de ſon tems. Sa ſeconde manière a été plus facile & plus libre ; mais il a néanmoins preſque

toujours composé sans règle. Dans son dernier tems il ne paroît pas avoir donné la moindre attention à la composition de ses ouvrages ; cependant il a été quelquefois expressif. Il a souvent mis des portraits dans ses tableaux, ce qui les rend encore plus froids. On pourra me dire que sa composition a été quelquefois heureuse ; cela est vrai ; mais ce mérite est si rare chez lui, qu'on ne peut le porter en ligne de compte. En un mot, il n'a fait dans cette partie que suivre la nature, sans tirer aucun avantage de son art, pour y mettre de l'expression.

V.

De l'Idéal du Titien.

LE Titien n'a pas montré beaucoup d'idéal dans son dessin. Dans le clair-obscur, il en possédoit assez pour bien concevoir la nature ; mais il n'en a pas eu autant que le Corrége ; car son clair-obscur n'est, pour ainsi dire, qu'ébauché. Il a eu plus d'idéal dans le coloris, & même assez pour trouver le vrai caractère & le juste degré des couleurs, qu'il a su bien disposer ; car il n'est pas si facile qu'on le croit de savoir quand il faut se servir d'une draperie rouge ou d'une draperie bleue, & c'est une partie que le Titien a merveilleusement bien entendue. Il a mis aussi une grande harmonie dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal, & qui ne peut s'apprendre dans la nature, si on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagi-

nation. C'eſt ce que je dis auſſi du clair-obſcur , parce que les demi-teintes n'ont pas autant de degrés dans l'art qu'elles en ont dans la nature ; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie & aux couleurs , où une ſimple imitation de la nature ne ſervira de rien. J'en conclus donc que le Titien, pour avoir ſi bien rempli cette partie , a eu beſoin de beaucoup d'idéal. Sa compoſition eſt fort ſimple , & il n'y a jamais mis que ce qui étoit abſolument néceſſaire ; par conſéquent, il n'a été que fort peu idéal dans cette partie.



CHAPITRE V.

Du Goût des Anciens.

L'HISTOIRE nous fournit plusieurs faits touchant l'invention de l'art du dessin ; mais ce qui en est dit, quoique bien fondé peut-être, est si confus, que nous n'en sommes pas mieux instruits. Je crois même qu'il est, pour ainsi dire, impossible de découvrir la véritable origine des arts, d'autant plus qu'ils ont, sans doute, été inventés en différentes contrées à la fois ; de même que l'imprimerie, qu'on a découverte en Europe, & qui étoit déjà connue à la Chine depuis plusieurs siècles. Il se peut que l'Egypte, la Grèce & l'Italie aient donné en même-tems naissance à l'art, ou peut-être bien a-t-il passé successivement de l'un de ces pays dans l'autre. Quoi qu'il en soit, comme c'est une question peu importante en elle-même, nous ne nous y arrêterons pas, pour tracer la route que, selon l'opinion la plus vraisemblable & la plus reçue, les anciens ont suivie pour porter la peinture & la sculpture au plus haut degré de perfection.

Je crois que c'est l'art du dessin qui a été inventé le premier, & que la peinture & la sculpture sont venues ensuite ; ou, pour mieux dire, que la sculpture est venue après le dessin, & la peinture encore plus tard. Je pense aussi que les premiers essais de dessin n'ont été que des ébauches grossières, & des formes à-peu-près humaines ;

qu'enſuite on a inventé le plaſtique ou l'art de modeler en terre, & que c'eſt par cette invention qu'on a commencé à ſe rapprocher davantage de la nature; car il eſt plus facile de donner une forme à une choſe qu'on voit ſous tous ſes aſpects, qu'à un ſimple deſſin qui demande plus de jugement & d'exercice que la ſculpture. Cependant j'avoue ne pas être en état de décider cette queſtion. Je ſuis ſeulement perſuadé que les anciens ont commencé l'art du deſſin par des formes longues, ſimples & droites, telles que ſont les figures qu'on voit ſur les vaſes Etruſques *. Il y a à Rome pluſieurs bas-reliefs antiques de marbre dans ce goût, & entr'autres quelques-uns qui paroiſſent être des ouvrages Egyptiens. Si l'on m'allègue que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, leur climat plus tempéré, leurs exercices & leurs coutumes plus propres à former des corps robuſtes, je répondrai qu'il me paroît évident que l'art n'a pas pu imiter d'abord la belle nature, & que les Etruſques ne compoſoient pas non plus un peuple ſvelte & maigre, mais fort & vigoureux. Cependant leurs ouvrages en marbre & les deſſins qu'on voit ſur leurs vaſes ſont maigres & roides.

Je ſuis perſuadé auſſi que la philoſophie & toutes les

---

* Le reſte de ce paragraphe n'eſt pas dans l'édition de M. d'Azara, quoiqu'il ſe trouve dans trois différentes copies manuſcrites de ce Traité que nous avons eues entre les mains. Il en eſt de même de quelques autres paſſages. *Note du Traducteur.*

sciences qui peuvent servir à orner l'esprit, étoient déjà fort avancées avant qu'on inventât la sculpture & la peinture : c'est ce qui me fait soupçonner que les anciens ont tracé une route tout-à-fait différente de celle que suivent les modernes. Il est à croire qu'ils ont pris pour guide le raisonnement plutôt qu'une simple routine ou qu'un vague caprice, & qu'ils ont eu pour maxime de commencer par les parties les plus nécessaires, telles que muscles, &c., & qu'ensuite ils ont pensé aux proportions. Ils ont, sans doute, compris que toute l'utilité de la forme humaine consiste dans ces deux parties, qu'ils cherchèrent d'abord à observer : c'est ce qui a produit leur premier goût & le plus ancien style.

Je crois pouvoir démontrer ce que je viens de dire : 1°. par les sujets historiques qu'ils ont représentés ; 2°. par les figures des dieux & des héros qu'ils ont faites. Ils avoient donc déjà la connoissance de beaucoup d'autres choses, & je pense que la philosophie leur étoit sur-tout familière; car il n'est pas probable que des artistes qui se sont appliqués au dessin n'aient pas dirigé leurs opérations par le raisonnement. Aussi voit-on que les vases dont je parle étoient d'une forme admirable & d'un travail très-fini. Une autre raison, qui me paroît très-concluante, c'est qu'on voit dans ces mêmes figures une proportion qui ne peut être que le résultat de principes certains & fixes ; & je m'imagine que ces principes n'étoient fondés que sur les proportions qui avoient été inventées & établies par les Grecs, qui certainement les ont calquées sur la plus belle nature de leur tems & de leur pays, ainsi que cela semble prouvé par leurs têtes,

qui ſe reſſemblent toutes. S'ils avoient travaillé ſans principes, comme nous, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans leur ſecond tems, ils s'apperçurent que ce ſtyle étoit ſec & meſquin. Ils agrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de nobleſſe à leurs ouvrages. Ils ne rétrécirent plus tant les proportions du corps; mais conſervant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un ſtyle un peu maſſif, quoique d'ailleurs aſſez beau, & qui n'avoit plus la maigreur de leur premier goût. Nous avons quelques anciennes ſtatues Etruſques de ce genre, qui ſont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère: telle eſt, par exemple, l'Amazone Etruſque. Nous ne connoiſſons preſque point d'ouvrages Grecs de ce ſtyle; mais il eſt néanmoins probable qu'ils ont ſuivi la même route; car on voit encore un reſte de ce ſtyle dans le petit nombre de belles productions que nous poſſédons d'eux. Leur front plat, leur nez carré, leurs ſourcils bien marqués, leurs lèvres preſque droites, ſont aſſurément des témoignages certains de ce que j'avance. Il y a entr'autres dans ce goût une ſtatue de la *Minerva Medica* au palais Juſtiniani, dont les contours ſont d'une grande ſimplicité. Je pourrois même dire qu'elle n'eſt que du ſecond ſtyle des Grecs.

Toutes les figures du groupe de Niobé paroiſſent être imitées d'après d'autres ſtatues faites dans un tems où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs. On y remarque la plus haute perfection dans les proportions; les formes en ſont ſublimes & d'une beauté achevée; mais il y manque encore une certaine morbideſſe qui a été trouvée plus tard. Leurs lignes ſont un peu

trop droites ; les angles en font trop fentis, & on n'y remarque point cette fublime élégance & ce contour fi parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres ftatues Grecques, telles que celles de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganimède, &c. Je penfe que les ftatues du groupe de Niobé ont été faites avant le fiècle d'Alexandre le Grand ; car on fait qu'à cette époque les Grecs ne s'occupoient pas beaucoup de la draperie, mais tâchoient feulement d'éviter le ftyle dur & roide de leur premier tems, & le lourd du fecond. Vers le règne d'Alexandre on atteignit à la plus haute perfection de l'art, en donnant plus de mouvement aux contours, & en ôtant à la pierre fa dureté, qui eft caufée par les angles & les lignes droites ; les fculpteurs commencèrent auffi alors à étudier la chair, & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. J'oferois prefque avancer que c'eft à la peinture que la fculpture doit ce dernier coup d'effort ; cependant je crois que cet art n'avoit pas encore été porté à ce degré où il monta dans l'école de Pamphile, qui peut-être même étoit auffi encore éloignée de la perfection. Mais lorfqu'Apelle parut, il agrandit le goût de fon tems, & en ôta toute la fécherefle. On prétend qu'il difoit que les autres peintres favoient beaucoup chacun en particulier, mais que lui feul avoit la grace en partage, & favoit quand il falloit quitter un ouvrage : ce qui affurément ne prouve pas que le pinceau d'Apelle étoit trop négligé. Mais je penfe qu'il a voulu dire par-là qu'il évitoit dans fes ouvrages toute fécherefle ; & que les autres peintres n'avoient qu'une partie de la perfection, mais qu'il poffédoit une

une véritable union de toutes ces parties. Ce fut alors, dis-je, que les ſculpteurs ouvrirent les yeux, en voyant la morbideſſe & l'élégance que ce grand peintre mettoit dans ſes ouvrages : ce qui produiſit le ſtyle admirable & ſublime que l'on admire dans le Laocoon, dans l'Apollon, &c. Il eſt à croire que ce fut à cette époque que les talens des grands peintres éclipsèrent la gloire des ſtatuaires, & que ce n'eſt que depuis ce tems-là que la peinture commença à être en eſtime ; car les écrivains nous apprennent que Philippe, roi de Macédoine, fit en faveur de Pamphile une loi par laquelle il étoit ordonné qu'on n'enſeigneroit la peinture qu'à des hommes libres ; terme auquel étoit alors attaché celui de nobleſſe. C'eſt auſſi ſans doute à l'eſtime que ce prince témoigna pour les peintres, qu'il faut attribuer la conſidération publique dont ils jouirent ; ce qui leur procura les moyens de perfectionner leur art. Dans ce tems la peinture étoit encore peu connue, quoique la ſculpture fût déjà aſſez commune.

C'eſt juſqu'au règne d'Alexandre que les arts ſe perfectionnèrent de plus en plus ; mais après la mort de ce prince ils ne firent plus de progrès ; quoique la peinture & la ſculpture ſe ſoient étendues davantage. Il y a lieu de penſer que ce beau ſiècle a été ſemblable à celui de Raphaël & de Michel-Ange, qui tout-d'un-coup a produit les plus belles choſes qui aient été faites depuis le renouvellement de l'art ; car quoique dans la ſuite on ſoit parvenu à mieux exécuter certaines parties, on n'a cependant pas encore pu ſurpaſſer ces grands hommes ; & il eſt à croire qu'il en a été de même dans l'antiquité.

Depuis le regne de Philippe jusqu'à la chûte des républiques Grecques, les arts firent constamment de nouveaux progrès; mais ce ne fut que dans les moindres parties; tandis que dans le meilleur tems on ne s'étoit appliqué qu'aux parties les plus essentielles; & l'on n'avoit guères cherché à étudier la finesse des cheveux & d'autres objets qu'il est, pour ainsi dire, impossible à la sculpture de rendre, pour ne s'arrêter qu'à une parfaite imitation de la nature. Les draperies n'étoient, en général, pas si bien exécutées qu'elles l'ont été par les modernes.

Il est néanmoins certain qu'apres la chûte des républiques Grecques, il y eut encore de très-grands statuaires, qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grèce. Le goût moëlleux & délicat a même été porté, pour ainsi dire, plus loin par ces maîtres. Ils n'ont cependant pas surpassé les premiers, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé que ceux du beau siècle d'Alexandre. On ne peut douter que la liberté & l'opulence n'étendent la sphère de l'esprit humain, & ne l'exaltent davantage par des idées grandes & sublimes.

Les beaux-arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome; mais on ne peut pas dire dans quel tems ils y ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins; néanmoins il se pourroit que les anciens Romains aient eu la manie, comme ceux de notre tems, d'écrire leurs noms dans la langue des savans. D'un autre côté, il est possible que les artistes de cette nation n'aient jamais porté l'art à une assez grande perfection pour leur avoir mérité quelqu'estime.

Nous avons beaucoup de ſtatues qu'on regarde comme des ouvrages des Latins, ou qui du moins ne ſont certainement pas dans le goût Grec ; & en ſuppoſant même qu'elles euſſent été trouvées en Grèce, elles n'auroient pas valu la peine d'être tranſportées à Rome. Dans la plupart de ces ouvrages on diſtingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les buſtes des Gladiateurs & des ſoldats. En outre, le ſtyle en eſt dur, comme on le voit par leurs buſtes d'après nature, principalement par ceux qui ont été faits dans le tems le plus voiſin du grand ſtyle des Grecs, tels que ceux de Ceſar, d'Auguſte, & des Conſuls qui les ont précédés. Les arts ne paroiſſent pas avoir eu beaucoup de brillant à Rome avant le tems de Néron ; mais on voit de beaux ouvrages faits ſous le règne de ce prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre du tems de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs ; car on y reconnoît leur goût ; & dans leurs défauts mêmes ils ſemblent nous retracer le ſtyle des anciens, tant par la ſimplicité des contours, que par l'union des proportions & les beaux caractères de tête.

Les Siciliens ont eu quelque choſe du bon goût Grec, & l'ont même conſervé aſſez long-tems, ſans néanmoins parvenir à un certain degré de perfection ; car ils furent moins corrects que les Grecs, plus ronds, plus chargés, ſans pouvoir donner au marbre le même poli, ni la même morbideſſe.

Les antiquaires ſont tombés dans une grande erreur, quand ils ont voulu chercher la perfection dans les choſes qui n'en ſont, pour ainſi dire, pas ſuſceptibles, telles

que les pierres gravées où il ne faut pas chercher la perfection, mais seulement le style. En effet, ce ne sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, que des choses faites par routine ou méthode, où l'on n'a cherché qu'à rendre les choses les plus aisées, en évitant ce qui offroit trop de difficulté, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque ce que nous venons de dire dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique. & qui par conséquent paroissent avoir mérité l'approbation des anciens mêmes. On voit qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. Je crois que l'art n'est tombé que par le trop grand nombre d'artistes, & que c'est cette même cause qui le rendit si commun qu'il cessa d'être en estime. Enfin, dans le tems de la plus grande splendeur de l'empire Romain, lorsqu'on ne considéroit plus que les gens de guerre, les artistes se voyant privés de l'espérance d'être en estime, tombèrent dans le découragement ; ce qui les fit renoncer à l'étude de l'art, qui devint alors une espèce de métier, & qui fut à la fin plongé dans un oubli presque total. Et comme rien ne peut rester à un même degré fixe, l'art, ne faisant plus de nouveaux progrès, déchut rapidement. Enfin, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion & l'abolition des images portèrent le dernier coup au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Cependant nous devons encore aux Grecs de ce tems-là le renouvellement de la peinture ; puisque de leur pays ils portèrent de nouveau cet art en Italie, où il fut ensuite

perfectionné par les Florentins, par les Vénitiens & par les Lombards, jusqu'au tems de Raphaël, du Corrége & du Titien. Depuis ces grands maîtres l'art a insensiblement déchu jusqu'à nos jours; & il est à craindre, qu'en suivant la route que nous tenons, il ne tombe de nouveau dans un parfait oubli. Voilà ce que j'avois à dire de l'invention, de l'art, de ses progrès & de sa décadence. Parlons maintenant plus particulièrement du goût & des beautés de l'art à sa première, à sa seconde & à sa troisième époque dans l'antiquité.

Dans le principe tous les goûts se sont réduits à un seul, qui étoit grossier & informe. Les Egyptiens ne sont point sortis de ce style; parce que la nature chez eux n'étoit pas assez belle pour leur faire découvrir les beautés & les règles de la proportion, qui furent trouvées par les Grecs & par les Etrusques. Ceux-ci connurent les premiers que la partie qui est portée sur une autre doit être plus légère que cette dernière; que par conséquent une grande main, un grand pied, une grosse tête sont des impropriétés; & qu'il faut, en général, que le corps puisse faire tous ses mouvemens avec grace & avec facilité. Par cette considération, ils s'apperçurent que les cuisses sont attirées au corps, les jambes aux cuisses, & les pieds aux jambes; l'humerus au corps, l'avant-bras à l'humerus, la main à l'avant-bras, & ainsi du reste, jusqu'à la dernière phalange des doigts; le cou au corps, la tête au cou, &c. Ils s'apperçurent par-là, dis-je, qu'il faut nécessairement qu'il y ait des forces déclinantes & des diminutions de poids. Cela leur donna la première idée de cette légèreté qu'on voit dans les

figures Etrusques. Ils connurent aussi que la force de la position commence par le bas ; que le pied porte la jambe, la jambe la cuisse, la cuisse le corps. Par ce moyen ils apprirent qu'il doit y avoir une certaine proportion entre la longueur & la grosseur de ces membres. Ils virent que dans ces quatre parties, corps, cuisse, jambe & pied, il y a deux différentes causes de mécanisme : l'une d'action, & l'autre de repos, c'est-à-dire, la force qui opère & la force qui soutient ; que la première demande que les extrémités soient sveltes & légères ; que la seconde exige au contraire de la force & de la solidité ; ce qui fait qu'elles doivent être plus grandes. Mais comme ils remarquèrent que la grosseur peut dégénérer en lourdeur, ils en conclurent que la véritable légèreté provient de l'exacte proportion des membres avec leurs jointures ; que par conséquent il faut faire le pied mince & long, comme on le voit en effet par les meilleures statues de ce tems-là ; & c'est ainsi qu'en appliquant ces observations à la belle nature de leur pays, ils parvinrent à établir des règles fixes & bien raisonnées.

Je soutiens donc que nous devons la belle proportion aux premiers inventeurs de l'art, ou du moins au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le premier tems ; mais s'étant apperçus combien ce style étoit roide & sec, ils en changèrent le contour, en ne pinçant plus si fort la partie étroite des articulations ; ce qui donna à leurs ouvrages plus de goût & de grandiosité ; mais ils devinrent à la vérité plus lourds, parce

qu'ils n'avoient pas encore ſu trouver la ligne ſerpentine ou ondoyante Ils commencèrent à ſe ſervir davantage des lignes convexes, par leſquelles ils donnèrent encore un plus grand caractère à leurs figures ; ces lignes ne leur ſervirent néanmoins que pour les grandes parties. Les ouvrages que nous pouvons croire être de ce tems-là, ſemblent étranglés dans les inflexions; car leur profondeur n'eſt compoſée que de lignes convexes, dont la rencontre forme un angle profond ; ce qui donne un goût découpé à toutes ces parties. Ils ne ſe ſervoient cependant pas toujours des ſeules lignes convexes, mais ils les combinoient avec les lignes droites. Les droites ſervoient pour les parties ſaillantes, & les convexes pour les inflexions ; c'eſt-à-dire, qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide ; & que là où ils vouloient beaucoup ſortir, ils allongeoient extrêmement la ligne droite. Cela tient de leur premier ſtyle, comme on le remarque dans le caractère de leurs têtes, où il n'y qu'une ſeule ligne ſaillante depuis la naiſſance des cheveux juſqu'à la pointe du nez, & cette ligne étoit droite. Ils conſervèrent encore de leur premier ſtyle cette grande ſimplicité de lignes, tant droites que convexes. Ils obſervèrent auſſi d'abaiſſer les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes. En un mot, ils portèrent la plus grande attention aux formes générales. Par exemple, on voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerve dont j'ai parlé plus haut, & de leurs autres ſtatues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec un grand ſoin les parties principales, en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, & depuis

la naiſſance des cheveux juſqu'au bout du nez il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nez, & puis un angle droit qui va juſqu'à la racine du nez. La partie ſupérieure du nez eſt plate ; les deux côtés le ſont pareillement, & nous voyons qu'ils ont à peine marqué les narines, pour ne pas interrompre la forme principale du nez, qui eſt compoſée de deux triangles aux côtés & d'une plate-forme ſur toute ſa ſurface. Ils ceſsèrent même alors de faire ſentir l'os du nez ; & depuis la racine du nez juſqu'à la partie la plus avancée de la lèvre ſupérieure, ils firent un autre méplat, en tenant cette partie preſque auſſi longue que celle du nez, ce qui imprime aux têtes un certain caractère de grandeur & une noble gravité. Je crois qu'ils auroient auſſi donné la même forme à la lèvre inférieure, ſi la nature n'avoit pas marqué une trop grande différence dans cette partie. Néanmoins ils ont accordé la nature avec leur goût, en tirant du menton juſqu'à la bouche une ligne preſque droite, & en répétant le méplat ſur la partie éminente de la lèvre inférieure. Ils tâchèrent auſſi de donner au menton une forme plate, ainſi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui bordent le viſage, c'eſt-à-dire, ceux de la mâchoire inférieure. De cette même manière, ils continuoient, forme par forme, d'une extrémité des parties à l'autre, en ſe faiſant une loi de ne pas entrer dans les petits détails. C'eſt par cette route qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne ſe départirent point, & atteignirent le ſecond degré de perfection, ou le ſecond ſtyle.

Dans leur troiſième & meilleur tems, ils changèrent de

de fyftême. Ils fentirent que cette manière de faire ne donnoit pas l'effet de la chair, parce que, dans leur premier ftyle, ils l'avoient rendue trop nerveufe, & dans le fecond trop graffe ou trop gonflée ; enfin, ils connurent que la belle nature offre une variété continuelle ; que par conféquent rien ne doit être répété, & que de la ligne convexe il faut paffer à la ligne concave & à la droite, pour en former des contours remuans & variés ; qu'aux lignes droites & angulaires de leur feconde manière, il falloit unir les convexes & les concaves ; & que pour donner de la vie & de la variété, il étoit néceffaire d'employer toutes ces lignes. Ils reconnurent la raifon pourquoi il ne doit pas y avoir d'angle fans courbe, ni de courbe fans interruption ou inflexion, c'eft-à-dire, fans ligne ondoyante ou ferpentine. Ils comprirent auffi qu'aucune inflexion, ni aucune partie faillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature ; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion, ni le même caractère d'un côté que de l'autre ; enfin, qu'il faut mettre une parfaite variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Cette méthode ne pouvoit les conduire à des erreurs, étant fondée fur les bons principes des ftyles précédens ; car dans le premier ils s'étoient déjà garantis de toutes les mauvaifes proportions ; dans le fecond, ils avoient évité tous les petits détails ; ils n'avoient donc dans le troifième qu'à chercher le complément de l'art, qui confifte dans cette variété remuante qui produit l'effet de la vie dans les chofes repréfentées ; puifque la variété fait fur notre vue le même effet que le mouvement dans la

nature ; car une choſe d'une ſeule forme ne fait qu'un ſeul effet & n'offre pas l'idée du mouvement ; tandis qu'une forme bien variée ne nous laiſſe pas appercevoir la roideur & l'inertie de la matière. Nous voyons qu'un ſeul trait noir ſur un papier blanc ne fait aucun effet ſur la vue ; tandis que pluſieurs lignes, tracées dans une certaine proportion, attachent les yeux avec plaiſir. La même choſe nous arrive dans un ouvrage de ſculpture ou de peinture : plus on le regarde, plus l'œil eſt affecté de la variété des formes, & plus auſſi il nous paroît vif & animé. Au contraire, une choſe uniforme laiſſe la vue en repos, reſte toujours morte & fixe ; elle devient même ſi familière à notre eſprit, que nous nous laſſons bientôt de la regarder. C'eſt par cette partie de la variété remuante que les ouvrages des anciens ſont les plus admirables, & c'eſt ce qui leur donne cette beauté parfaite qu'il eſt ſi difficile d'imiter. La différence qu'on remarque entre les belles ſtatues modernes & les belles ſtatues antiques, vient de ce que les modernes en cherchant à mettre de la variété dans leurs ouvrages, l'ont rendue d'une manière trop ſenſible ; & comme ils n'ont pas eu aſſez de moyens, ils ont été obligés de ſe répéter. Les anciens, au contraire, ont diviſé en cent degrés ce qui eſt compris depuis la ligne droite juſqu'à la plus grande inflexion, & ſe ſont ſervi pour cela d'une dégradation, pour ainſi dire, imperceptible ; au lieu que les modernes commencent d'une manière plus heurtée, en prenant, par exemple, pour leur point de départ, le cinquantième degré, de ſorte que cette rapide inflexion ne leur permet pas d'y donner autant de variété que les anciens, puiſ-

qu'ils n'ont que la moitié des degrés & des formes à parcourir.

Voilà, en général, ce que j'ai pu remarquer touchant le vrai goût des anciens. Il ne me refte plus qu'à parler de leur peinture, ce que je tâcherai de faire fuivant les règles de cet art, & en le comparant, en même-tems, avec la fculpture. J'aurai foin d'obferver ce qu'ils ont fu & ce qu'ils ont ignoré; je dis ce qu'ils ont fu & ce qu'ils ont ignoré, parce qu'il s'agit d'examiner des ouvrages faits par la main des hommes, lefquels par conféquent doivent avoir eu des parties défectueufes; car en fuppofant même que l'homme pût fe faire des chofes une idée auffi parfaite que Dieu même, il ne fauroit pas pour cela produire des ouvrages doués de perfection, parce que la foibleffe de fon efprit ne lui permet de concevoir & de confidérer qu'une feule chofe à la fois, & que fes fens ne peuvent embraffer qu'une feule idée dans un même tems donné. Nos actions font donc toutes ifolées, & ce n'eft que par le fecours de la mémoire qu'on peut les réunir, & faire de plufieurs idées fimples une feule idée complexe; de forte qu'un homme privé de cette faculté n'eft capable de rien, puifque toutes les connoiffances humaines ne confiftent que dans une comparaifon & une combinaifon de chofes ou d'idées. L'on ne peut donc avoir affez préfent à la mémoire ce qu'on a conçu en commençant un ouvrage, pour le continuer fur le même concept, & accorder la dernière partie avec la première; d'autant plus que tout ce qui tient à la peinture & à la fculpture a non-feulement befoin d'être penfé, mais doit auffi être exécuté. Voilà ce qui fait que

la fculpture ne peut pas avoir toute la perfection à laquelle la peinture peut atteindre ; car le fculpteur, pour exécuter fon idée, a befoin d'une trop longue manœuvre, ce qui affoiblit & amortit néceffairement l'élan de l'efprit avant que la main ait pu exécuter ce qu'il a conçu. La peinture a donc dû être infailliblement fupérieure à la fculpture, puifque le pinceau peut, pour ainfi dire, fuivre la penfée ; tandis que le fculpteur n'opère que lentement, & ne peut pas donner auffi vîte que le peintre un certain degré de beauté à fon ouvrage ; d'ailleurs, ce dernier ne finit que par où le premier commence, c'eft-à-dire, par la perfection des formes : le peintre traçant d'abord fes contours, ce qui n'eft que l'achèvement du travail du ftatuaire. Cet art eft donc plus propre à exprimer nos idées que ne l'eft la fculpture.

Cependant la différence des mœurs & des goûts, que l'artifte doit confulter, font caufe qu'aucun peintre moderne n'a pu parvenir à la perfection des productions du cifeau des anciens ; d'autant plus que la célérité eft néceffaire de nos jours, & que le plus fouvent un tableau fort des mains du peintre plutôt qu'il ne le voudroit. Si Raphaël eût donné de la perfection à fes ouvrages, il n'auroit peut-être pu nous laiffer qu'un feul tableau, comme celui de l'Ecole d'Athènes, au lieu du grand nombre d'ouvrages qui nous reftent de lui.

La fculpture offre une pareille caufe, qui nous a empêché de parvenir à la perfection des anciens. On travaille affurément de nos jours le marbre auffi bien qu'eux ; mais il faut qu'un jeune artifte, pour fubfifter & pour complaire aux amateurs, commence par exécuter des

ſtatues & des grands ouvrages, quand il ne devroit encore qu'apprendre à les faire & étudier les bonnes règles. C'eſt ainſi qu'il s'accoutume à un faux brillant, en cherchant à plaire aux perſonnes le moins en état d'apprécier ſon talent, c'eſt-à-dire, aux riches. On ne fait plus de ſtatues par l'ordre ou par le conſeil d'une ville entière ou de tout un pays; mais c'eſt le caprice d'un ignorant accrédité qui dicte la loi; ce qui fait que l'artiſte médiocre eſt ſouvent préféré au grand maître. C'eſt cette influence dangereuſe qui a fait dégénérer tous les arts. Dans l'antiquité, une ſeule ſtatue, d'une vraie beauté, ſuffiſoit pour faire la fortune d'un artiſte; aujourd'hui, il en faut cinquante mauvaiſes. Or, comme la perfection des ouvrages en marbre ſe découvre mieux à la fin qu'au commencement du travail, nos artiſtes ſont obligés de laiſſer leurs ſtatues imparfaites; & comme l'homme ſe livre aiſément à la pareſſe, & que l'œil s'habitue bientôt à un mauvais goût, l'artiſte ne s'y laiſſe que trop facilement aller.

Je conclus donc que les ouvrages des artiſtes modernes ſont inférieurs à ceux des anciens, & cela par pluſieurs raiſons; de même que la ſculpture eſt encore, de notre tems, inférieure à la peinture. Les peintres, en général, font leurs ouvrages avec trop peu de ſoin & ſans les connoiſſances néceſſaires; & les ſculpteurs commencent à travailler ſans une étude préliminaire des proportions & ſans l'intelligence requiſe pour terminer leurs productions; tandis que les anciens faiſoient uſage, dans leurs ſtatues, des règles preſcrites par les premiers inventeurs de l'art, dont nous avons parlé, & d'une parfaite variété,

en se servant des lignes les plus propres à donner de la grandiosité & de la vie à leurs ouvrages, & en rejetant sur-tout les choses gratuites & inutiles.

Les peintres anciens suivoient la même méthode par une voie différente. Ils ne quittoient un ouvrage qu'après l'avoir porté par degrés jusqu'à la perfection. Ils commençoient par donner de la justesse aux contours & une exacte proportion aux formes principales, & finissoient ensuite, avec le dernier soin, toutes les parties, depuis les plus grandes jusqu'aux plus petites. L'histoire nous apprend qu'aucun artiste eut le courage d'achever la Vénus Anadyomène d'Apelle, parce qu'ils ne se connurent pas assez de talent pour finir les parties ébauchées : non qu'ils n'eussent pas su y joindre un bras ou une jambe ; mais c'est que cette sublime ébauche étoit parfaite en comparaison du talent des autres artistes.

La peinture étoit dans ces tems un art qui se traitoit comme une science. On commença par partager d'abord les lignes en dix parties, puis en vingt, en quarante, en quatre-vingt, en cent soixante, & ainsi de suite jusqu'à l'infini. Ces divisions des lignes donnoient une grace & une délicatesse infinies aux ouvrages des anciens, & achevoient de les animer. Toutes les parties de ces lignes étoient ensuite variées : l'une étoit de trois degrés ; l'autre de cinq ; celle-ci de deux, &c. Par ce moyen, ils parvinrent à former des contours variés, grands & coulans, mais cependant d'un bon ensemble par les parties dont ils étoient composés ; & de toutes ces combinaisons, résultoit enfin la perfection.

Ils n'observèrent pas seulement cette règle dans les

ſimples contours, mais encore dans les formes intérieures, & enfin dans les derniers points de lumière ou coups de force qu'ils donnoient à leurs ouvrages. Quand on examinera les productions de l'art ſous ce point de vue, on ne ſera plus étonné de ce que Protogène ait employé ſept ans à finir le ſeul tableau de Jalyſus ; car pour y donner cette grande perfection, il fut obligé de l'examiner & de le retoucher très-ſouvent partie par partie. J'ai indiqué plus haut pourquoi il eſt ſi difficile à un peintre de parvenir à la perfection, ce qui vient d'un manque de mémoire. Pour ſuppléer à ce défaut, il a fallu que lés anciens euſſent recours au tems ; ce qui néanmoins ne leur auroit ſervi de rien, s'ils n'avoient pas ſu partager leurs parties principales & les moindres mêmes, en différens degrés, comme je l'ai déjà remarqué.

Par cette méthode, ils acquirent une variété ſi parfaite, qu'on ne ſauroit y parvenir en moins de tems qu'eux. S'ils avoient omis quelques-unes des règles dont j'ai parlé, ils n'auroient pu atteindre à cette grande variété que nous voyons dans leurs ouvrages, & par laquelle ils ont ſu embellir la plus parfaite proportion même.

Après avoir parlé des règles des anciens artiſtes en général, nous allons entrer dans quelques détails ſur leurs connoiſſances dans les différentes parties de l'art en particulier ; ſavoir, le deſſin, la compoſition, le coloris, le clair-obſcur & l'idéal.



I.

Du Dessin des Anciens.

JE crois avoir assez prouvé qu'il y a dans les ouvrages des anciens trois styles principaux ; savoir, le maigre & roide, le grand & expressif, & le beau ou idéal ; mais je ne parlerai ici que du dernier, qui mérite le plus d'être imité.

Prenons pour exemple quatre des plus fameuses statues : l'Apollon, pour le svelte ou l'élégant ; le Laocoon, pour l'altéré ou l'expressif ; l'Hercule, pour la force ; & le Gladiateur, pour la nature ou la vérité. Nous y joindrons le Torse du Belvedere, pour le sublime de la beauté idéale & de la vérité réunies.

Dans l'Apollon, nous voyons l'expression, la noblesse & tous les autres attributs de la perfection ; mais je ne m'arrêterai ici qu'au dessin. En appliquant à cette statue les réflexions que nous avons faites sur la différence qu'il y a entre la peinture & la sculpture ; nous verrons à quel degré de perfection les anciens ont porté l'art du dessin. Nous y trouverons à la fois l'élégance, l'accord & l'harmonie des contours, avec un caractère dominant si parfaitement exécuté, qu'on n'apperçoit aucune incohérence entre le caractère d'un contour ou d'une forme avec celui d'un autre, & cela d'une extrêmité de la statue jusqu'à l'autre, même jusqu'aux doigts des pieds. Quand je dis que les formes sont uniformes entr'elles, j'entends par-là que si les formes convexes sont grandes dans une figure, elles

elles doivent être grandes, proportion gardée, dans toutes les parties; de même, ſi ce ſont les formes concaves qui ſont les plus marquées, il faut qu'elles le ſoient dans toute la figure. On peut en dire autant des formes droites; & ſi c'eſt la ligne ondoyante qui domine, elle doit ſe trouver auſſi par-tout. Or, tous les contours ſont composés de l'une ou de l'autre de ces lignes, & il n'y a de différence que ſelon le caractère qu'on veut repréſenter: l'Apollon, par exemple, eſt entièrement formé de lignes convexes très-douces, d'angles obtus très-petits & de méplats; mais ce ſont néanmoins les formes d'un léger convexe qui y dominent. La raiſon en eſt que cette figure devant repréſenter une divinité qui réuniſſe à la fois la force à la délicateſſe & à la nobleſſe, l'artiſte en a indiqué la première qualité par des contours convexes, la ſeconde par la ligne ſerpentine, & la troiſième par des contours droits. Cette figure eſt donc compoſée de ces trois eſpèces de lignes. Ce ſont des angles obtus, & de légères inflexions qui en forment la ligne ondoyante; & c'eſt de leur union que réſulte la force & la nobleſſe.

Dans le Laocoon, on apperçoit plus de convexité; cependant tout y eſt par formes angulaires, tant dans les inflexions que dans les ſaillies; ce qui marque l'altération qu'il y a dans ſon expreſſion. C'eſt par cette adreſſe que l'artiſte a ſu nous faire comprendre que les nerfs & les tendons de cette figure ſont dans une forte tenſion, ce qui forme des lignes droites; & des lignes droites qui ſe rencontrent, tant dans les concaves que dans les convexes, il réſulte des angles: ce qui nous apprend que l'expreſſion en eſt altérée.

L'artiſte qui a fait l'Hercule, a montré un goût tout différent encore. Il a donné à tous les muſcles une forme convexe & rondelette, pour faire ſentir que c'étoit de la véritable chair; mais il a marqué les inflexions en méplat, pour indiquer que c'étoient des parties tendineuſes & maigres; & c'eſt par ce moyen qu'il a parfaitement bien exprimé le caractère de la force. Le talent ſupérieur de l'artiſte Grec ſe remarque d'autant mieux, que dans les jambes reſtaurées, le ſculpteur mal-adroit ayant fait les muſcles trop durs & trop roides, ils ne paroiſſent plus de la chair, mais reſſemblent à des cordes tendues.

Le Gladiateur eſt un mêlange des formes du Laocoon & de celles de l'Hercule; car les muſcles qui travaillent ſont altérés, & les muſcles oiſifs ſont courts & rondelets comme ceux de l'Hercule. C'eſt par cette variété qu'on rend les véritables effets de la nature.

Le Torſe du Belvedere eſt entièrement idéal, & l'on y trouve toutes les beautés des autres ſtatues, jointe à la plus parfaite variété & à une touche imperceptible. Les méplats n'y ſont ſenſibles qu'en comparaiſon des parties plus rondes, & les formes rondes qu'en comparaiſon des méplats; les angles ſont plus petits que les méplats & que les parties rondes, & ne pourroient ſe diſtinguer ſans les petites ſaillies dont ils ſont compoſés.

Le grand artiſte Athénien qui a fait cet ouvrage, paroît avoir atteint le ſtyle le plus ſublime & le plus vrai qu'on puiſſe imaginer, s'il a été auſſi parfait dans les autres parties qui nous manquent que dans celles que nous avons, ce que je n'oſerois aſſurer; car on voit des ſtatues dont quelques parties ſont fort belles, tandis que

les autres ſont mauvaiſes. Le nom d'Apollonius, qui doit avoir fait ce chef-d'œuvre, ne ſe trouve point cité dans l'hiſtoire ; mais peut-être bien eſt-ce le même que celui de qui on a dit qu'il tourmentoit beaucoup ſes ouvrages, ſans jamais être content de ſon travail. On voit qu'il y a des fers dans les cuiſſes de cette ſtatue, ce qui nous prouve qu'elle avoit déjà été reſtaurée anciennement. Il faut donc qu'elle ait été en grande eſtime, même chez les anciens Romains. C'eſt ſans doute un Hercule, comme on en peut juger par la peau de lion. Le caractère général de ce corps paroît exprimer ce héros lorſqu'il étoit déjà au rang des divinités : on n'y apperçoit aucune trace des principales veines que les anciens avoient coutume de marquer ſur les figures humaines, telles que la veine-cave au-dedans de la cuiſſe, celles du bas-ventre, & celles qui paſſent ſur la poitrine. Je crois donc qu'il étoit plutôt appuyé ſur ſa maſſue que filant, comme on le prétend. Je ne penſe pas m'être écarté de mon objet principal en parlant de ces ſtatues, puiſque la ſculpture ne donne que la ſimple forme des choſes, qui ſe trouve de même dans le deſſin.

Revenons maintenant aux peintres de l'antiquité. J'ai tout lieu de croire, & je ſuis même perſuadé, que le deſſin des anciens peintres étoit encore plus parfait que celui des ſculpteurs : 1°. à cauſe de cette élégance & de cette preſteſſe qui ſe trouvent dans l'exécution de la peinture, comme je l'ai remarqué plus haut ; 2°. par l'eſtime qu'on témoignoit aux peintres préférablement aux ſtatuaires, préférence qui devoit, ſans doute, être bien motivée chez une nation auſſi éclairée que l'étoient les Grecs. Ce que l'hiſtoire nous apprend de l'expreſſion & du fini que les anciens

peintres donnoient à leurs ouvrages, & qu'il faut principalement attribuer à la beauté de leurs contours, eſt à peine croyable; ce qui fait que les modernes ont tant de peine à ajouter foi à ce qui eſt dit de ce peintre, qui exprima dans un tableau le caractère du peuple d'Athènes, & leur fait ſoupçonner que ce n'a été que par le moyen des hiéroglyphes & des emblêmes, & non par l'expreſſion ſeule du deſſin, quoique cela feroit contraire à la vérité de l'hiſtoire. Mais ce qui ne peut être contredit, c'eſt que nous ne trouvons pas cette même force d'expreſſion dans leurs ſtatues; il eſt donc probable que la peinture étoit parvenue à un plus haut degré de perfection que la ſculpture. Le ſoin & le tems que les peintres mettoient à leurs ouvrages, devoient naturellement y donner un degré ſurprenant de fini & de perfection. La grace de l'Hélène de Zeuxis & de la Vénus d'Apelle ne pouvoient être que le réſultat d'une très-grande excellence de contours. Je crois même que la concurrence qu'il y eut entre Apelle & Protogène ne conſiſtoit que dans cette beauté de contours; ſavoir, de la manière que je l'ai dit plus haut : que le premier a ſans doute partagé le contour général d'un membre en trois ou pluſieurs parties & formes différentes; que Protogène lui a montré qu'on pouvoit donner une plus grande perfection & variété à ces mêmes contours en les diviſant en quatre parties; & qu'enſuite Apelle a porté l'art plus loin, & a donné à ces contours des formes encore plus variées & plus parfaites; car il n'eſt pas à croire que ſans cela cette diſpute eût mérité l'attention & l'approbation de gens d'un goût auſſi délicat que les Grecs.

Il eſt conſtant que les anciens connurent le raccourci; comment ſe pourroit-il ſans cela qu'Apelle eût peint Alexandre en Jupiter tonnant ayant un bras levé en raccourci qui paroiſſoit ſortir du tableau ? De même la compoſition de beaucoup de tableaux, telle que celle des batailles auroit dû paroître ſtrapaſſée & déſagréable à l'œil, ſans l'entendement du raccourci *. Enfin, je crois que le deſſin des anciens ſurpaſſoit de beaucoup celui des modernes; car j'ai vu des tableaux antiques auſſi bien deſſinés que ceux de Raphaël, leſquels néanmoins ont été faits à Rome, lorſque le bon goût Grec ne ſubſiſtoit plus, & qui ſont tout au plus du tems d'Auguſte. Cependant nous voyons des ouvrages de marbre de cette même époque qui ſont très-médiocres. En un mot, le peu qui nous reſte des peintures antiques eſt fort ſupérieur aux ouvrages de ſculpture de ces mêmes tems.

I I.

Du Clair-Obſcur des Anciens.

JE ne penſe pas que les anciens aient auſſi bien connu le clair-obſcur que les modernes. Il eſt à croire qu'ils

* Cette queſtion paroît entièrement décidée par ce que Pline dit de Pauſias, liv. xxxv, chap. 11 « Pauſias fit auſſi de grands tableaux, » comme le Sacrifice de bœufs, qu'on a vu dans le portique de Pom- » pée; car il eſt l'inventeur de cette eſpèce de peinture, qui fut » enſuite imitée par beaucoup d'autres, mais dans laquelle perſonne » n'a pu l'égaler. Quand il vouloit faire voir la longueur d'un bœuf, » il ne le peignoit pas vu en flanc, mais en face, *en raccourci*; & » dans cette ſituation, on le diſtinguoit fort bien ».

possédoient parfaitement cette partie requise pour l'imitation, mais non pas celle de l'idéal. Il paroit qu'ils ont su frapper l'esprit des spectateurs par une grande vérité; ce qui n'auroit pu se faire sans un très-bon clair-obscur. Mais il n'est pas nécessaire pour cela d'en posséder la partie idéale; il suffit d'en bien concevoir le juste degré, pour imiter la nature.

III.

Du Coloris des Anciens.

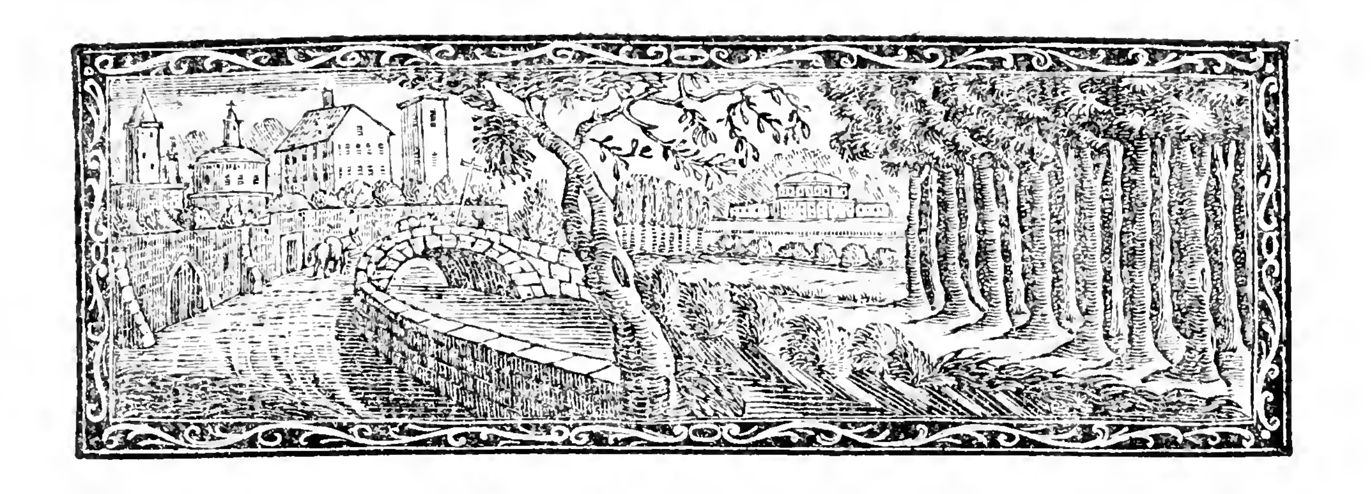
L'HISTOIRE nous apprend qu'il y a eu, chez les anciens, comme chez les modernes, de bons & de mauvais coloristes. Je m'imagine que Zeuxis & Apelle furent non-seulement vrais, mais très-beaux dans cette partie. On trouve même que les anciens ont parlé du coloris; ils doivent donc en avoir eu une idée exacte. Il se peut néanmoins qu'ils ne soient pas entrés dans toutes les parties de détail comme les modernes. Le choix des couleurs locales de leurs draperies a été très-bon, autant que nous pouvons en juger par leurs ouvrages qui nous restent. Ils mettoient, sans doute, un grand fini dans leurs peintures, sans y rien omettre des moindres parties nécessaires. On voit à Rome la figure d'une Rome triomphante, peinte, à ce qu'on prétend, du tems de Constantin, qui est d'un très-bon ton de couleur. Quoique le dessin de ce tableau soit mauvais, il surpasse néanmoins de beaucoup les sculptures de l'arc de ce même empereur......



FRAGMENT

D'UN DISCOURS

Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts en Espagne.



FRAGMENT

D'UN DISCOURS

Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts en Espagne.

AVANT de propoſer les moyens convenables pour faire fleurir les beaux-arts en Eſpagne, il eſt bon d'examiner ſi le génie & le caractère de la nation Eſpagnole ſont propres à y parvenir; car on ſait que le naturel des peuples les porte plus ou moins à la culture de quelques arts & de quelques ſciences. Le génie national n'eſt pas toujours le même, mais dépend en partie de la nature, & plus encore des mœurs & des uſages établis; cependant ces deux cauſes ont une connexion ſi intime entr'elles, qu'il eſt ſouvent difficile de diſtinguer à laquelle on doit attribuer pluſieurs effets qui en réſultent. L'expérience nous apprend que le climat influe ſur le caractère des peuples; mais il faut convenir auſſi que l'éducation & les uſages d'une nation

concourent à rendre ces opérations de la nature utiles ou infructueuſes. Il eſt donc néceſſaire que nous examinions préalablement ces deux cauſes pour connoître quelle influence elles peuvent avoir ſur l'avancement des beaux-arts en Eſpagne.

Ce royaume jouit, en général, d'un ciel très-pur & fort élaſtique, qui accélère beaucoup le mouvement du ſang, & ſert à rendre le ſyſtême nerveux fort irritable; ce à quoi contribue encore l'aridité & la ſéchereſſe du ſol; & cette irritabilité des nerfs produit naturellement des eſprits fins & déliés, propres à ſaiſir avec facilité tout ce qu'ils veulent ſe donner la peine d'apprendre. Mais cette grande ſenſibilité même eſt nuiſible à la culture des beaux-arts, qui demandent plutôt un ſyſtême de nerfs plus ſourd, comme celui des peuples qui habitent un climat plus modéré par le concours du froid & du chaud, du ſec & de l'humide, tel, par exemple, que celui de la Grèce.

Les hommes les plus propres à cultiver les arts, ſont ceux qui diſtinguent le plus facilement la beauté; & cette perception n'eſt elle-même que le réſultat de ſens fort délicats & d'une prompte conception; car la beauté *eſt une propriété des choſes, qui, par le moyen des ſens, donne à l'eſprit une idée claire & diſtincte de leurs qualités bonnes & agréables*. L'homme dont les ſens ne ſont pas doués d'une certaine délicateſſe, ne peut recevoir cette impreſſion des objets, & ſon eſprit n'eſt pas aſſez vif pour communiquer à l'ame le plaiſir que cauſe la beauté; & c'eſt néanmoins de cette ſeule manière que l'ame & le ſens jouiſſent également. Ceux qui connoiſſent l'hiſtoire

savent quel étoit le pouvoir de la beauté sur l'esprit des Grecs; mais nos sens sont trop obtus & trop foibles, pour que nous puissions concevoir l'amour qu'avoit ce peuple pour les beaux-arts. Pour en revenir à notre sujet, nous remarquerons, que quoique les Espagnols n'aient pas la même aptitude pour les arts que les Grecs, ils sont néanmoins plus que quelques autres nations doués des qualités nécessaires pour y faire de grands progrès, en surmontant les obstacles qui résultent de leurs mœurs, & qui détruisent les dispositions favorables qu'ils ont reçues de la nature. Examinons maintenant ces choses l'une après l'autre.

Les nations, de même que les individus, opèrent suivant leurs besoins, soit naturels ou factices, c'est-à-dire, qui proviennent de causes étrangères. Quand ces besoins subsistent pendant un certain tems, les moyens pour chercher à y pourvoir, se continuent aussi pendant le même laps de tems, & deviennent des choses d'usage & de coutume, qui tyrannisent le cœur & l'esprit de ceux qui, dès l'enfance, y sont habitués, jusqu'à ce qu'un effort de la raison ou quelqu'autre force prédominante les affranchisse de ce joug. Les premiers habitans de l'Espagne étoient des Barbares, & leurs mœurs devoient l'être également. Les Romains, qui conquirent ce pays, y introduisirent une foible lumière des arts; mais leur principal objet fut d'en tirer de l'or, de l'argent, du minium *, & les

* Par *minium* les anciens entendoient ce que nous appellons *cinabre.*

autres métaux que produisent ses mines. Les Vandales & les Goths, qui succédèrent aux Romains, y firent revivre les mœurs barbares; & les Maures achevèrent enfin de détruire les foibles idées des beaux-arts & des sciences que les Romains avoient fait germer dans ce pays. Lorsqu'après une longue suite de guerres les Maures furent entièrement chassés d'Espagne, les talens s'y réveillèrent, & les belles-lettres y furent cultivées avec ardeur & succès; mais il ne fut pas possible d'y faire aucun progrès dans les arts, parce qu'on n'y avoit aucune idée de la beauté: les guerres continuelles & les besoins qu'elles font naître portant les Espagnols à s'occuper uniquement des armes & des moyens de subvenir aux dépenses qu'elles demandent. De manière que le peu de magnificence que le roi & les grands du royaume cherchèrent à donner aux églises & aux palais, fut confié à des artistes ignorans & sans émulation. Comme d'ailleurs ils n'avoient absolument aucune idée, ni aucun modèle du bon goût, ils furent forcés d'imiter les ouvrages des Goths & des Maures. Ceux qui commandoient ces travaux étoient encore moins instruits que les artistes mêmes, parce qu'ils s'adonnoient tous, ou à la guerre, ou à la jurisprudence, ou à la théologie: connoissances qui, loin de conduire au bon goût, semblent, au contraire, être les ennemies des beaux-arts.

L'Espagne acquit un certain degré de gloire sous Ferdinand le Catholique; mais ce grand roi, distrait par les soins que demandoient les guerres qu'il eut à soutenir, & par la politique de son siècle, ne put faire que de

foibles efforts pour l'avancement des arts. C'est sous son règne que les Indes ouvrirent leurs riches trésors à l'Europe, & ces richesses fixèrent alors toute l'attention des Espagnols, dont ensuite de nouveaux règnes & de nouvelles espérances agitèrent l'esprit; de sorte que dans ces tems-là tout ce qui n'étoit point or paroissoit ne mériter aucune estime.

Charles-Quint entraîna la nation Espagnole dans de nouvelles guerres, & sa valeur & son exemple inspirèrent à son peuple le desir de la gloire militaire & l'amour des combats, si contraires au calme & à la tranquillité que demandent les arts. Philippe II, d'un caractère opposé à celui de son père, se déclara leur protecteur. Il ordonna le magnifique palais de l'Escurial, & récompensa généreusement les artistes; mais comme ce prince n'avoit pu changer les mœurs de ses sujets, ni la constitution de l'état, l'amour des arts resta concentré dans sa personne, sans qu'il pût le communiquer à la noblesse même, qui continua à s'occuper des armes & des richesses du nouveau monde. Comme d'ailleurs l'Escurial est placé au milieu d'un désert, peu de personnes pouvoient s'y rendre pour le voir; & le malheur voulut que lorsque les Espagnols commencèrent enfin à cultiver les arts, & allèrent en chercher les traces en Italie, le bon goût s'étoit déjà perdu dans ce pays; de sorte qu'ils ne rapportèrent chez eux qu'un goût corrompu & dépravé.

A cette époque néanmoins les Espagnols s'adonnèrent au dessin; il se forma même à Séville une école de peinture, mais qui ne fut ni instituée, ni protégée par le gouvernement, & dont le collége de commerce fut seul

le protecteur : ce qu'on dut à l'opulence qui regnoit alors dans cette ville, qui fournit aux gens de l'art les moyens de s'occuper avantageusement. Les peintres de l'école de Séville n'eurent cependant pas le bonheur de voir & d'étudier les modèles des anciens Grecs, & ne connurent pas non plus la beauté : de manière qu'ils se bornèrent à copier servilement la nature, sans pouvoir faire un choix de ce qu'elle offre de plus beau. Comme ils possédoient les parties les plus nécessaires de l'art, ils crurent être parvenus au plus haut degré de perfection ; ils étoient néanmoins bien loin encore d'en connoître seulement la partie la plus noble. Ils s'appliquèrent à suivre la vérité sans songer à la beauté, & ils ignoroient également la supériorité de l'école d'Italie, laquelle venoit d'être de nouveau ressuscitée par les Caraches, lorsque ce pays commença à sortir un peu de l'état malheureux où l'avoient plongée les guerres de Charles-Quint & de François I.

Philippe IV honora beaucoup la peinture dans la personne de don Diegue Velasquez ; mais ce prince ne prit pas la bonne route pour porter cet art à sa perfection. Il fit bien, à la vérité, modeler à Rome quelques-unes des meilleures statues antiques, mais elles restèrent toutes ensevelies dans son palais de Madrid, où personne ne pouvoit les voir pour les étudier. Charles II songea à faire exécuter de grands ouvrages de peinture, tant dans le palais de l'Escurial qu'à Madrid ; mais comme parmi ses sujets il n'y en avoit aucun qui sut peindre à fresque, parce qu'ils s'etoient toujours bornés à une simple imitation de la nature, le monarque fut obligé de faire venir

d'Italie Lucas Jordans. Les éloges & les grandes récompenses que reçut ce peintre Napolitain, joints à l'admiration qu'inspira sa manière d'opérer, engagèrent plusieurs Espagnols à suivre sa méthode. Mais comme Jordans devoit son talent à une grande pratique & à une imitation raisonnée des meilleurs maîtres des différentes écoles de l'Italie, les Espagnols, qui étoient privés de ces moyens, ne purent parvenir à leur but. Ce qui néanmoins nuisit le plus à leurs progrès, c'est qu'en cherchant à imiter Jordans, ils cessèrent d'étudier la nature, ainsi qu'ils l'avoient pratiqué jusqu'alors; sans atteindre au bon goût, ni à la beauté, qui restèrent renfermés dans l'Italie.

Depuis cette époque jusqu'à nos jours, on n'a fait aucun nouvel effort en Espagne pour sortir de l'ignorance, & l'on s'en est tenu à une méthode vicieuse; de manière que sous ce point de vue on pourroit comparer l'Espagne à un pays de malades, dont on feroit garder toutes les frontières, pour empêcher qu'il n'y entre aucun médecin étranger.

J'ai rapidement parcouru l'histoire de la peinture en Espagne, sans parler des autres arts, parce que c'est elle qui préside au bon goût. Je remarquerai cependant que l'architecture y est restée, pour ainsi dire, dans un profond oubli jusqu'à nos jours; mais qu'il y a maintenant quelques artistes qui la pratiquent avec succès. A peine commença-t-on à sortir du goût Gothique, qu'on éleva l'Escurial, qui est un édifice immense & solide, conduit sur de bons principes, mais qui n'offre pas la moindre idée de beauté ni d'élégance, & l'on peut

dire qu'il caractériſe parfaitement l'eſprit du prince qui l'a fait bâtir. Malgré le grand nombre d'artiſtes employés à cet édifice, les arts ne firent néanmoins alors que de foibles progrès en Eſpagne; ſans doute à cauſe qu'on continua à y croire que c'eſt la richeſſe & la maſſe de la matière qui conſtituent la beauté & le grand goût; ignorance qui produiſit une ridicule magnificence qui conſiſtoit à faire des autels de bois doré & d'autres choſes ſemblables, où il n'y a ni beauté, ni élégance, & qui n'attirent les yeux que par la valeur de la matière. Ce goût dépravé fit naître celui de dorer pareillement les ſtatues, ou de les peindre : ce qui dégrade abſolument la ſculpture; puiſque ce ne ſont plus alors les belles formes des ouvrages qui nous donnent une idée de leur mérite, mais la dorure ou les couleurs qui les couvrent. Or, il eſt impoſſible qu'une nation qui a toujours ſous les yeux de pareils objets puiſſe acquérir le bon goût qui ne ſe forme que par l'habitude de voir des choſes parfaites. Il eſt même plus avantageux pour l'artiſte d'être privé de tout modèle quelconque, que d'en avoir de mauvais à étudier; parce qu'alors du moins il ſe bornera à ce qui eſt abſolument néceſſaire; & quoique ſes productions reſteront ſimples & groſſières, elles ſeront néanmoins plus ſuſceptibles de beauté que celles qui péchent par des parties ſuperflues & gratuites; d'ailleurs l'œil, ainſi que l'eſprit, ont moins de peine à diſtinguer la beauté dans un ouvrage groſſiérement ébauché, que lorſqu'elle ſe trouve, pour ainſi dire, enſevelie ſous un amas d'ornemens ridicules. Mais ſi la connoiſſance du beau offre tant de difficultés, il y en a bien davantage à atteindre le ſublime, qui conſiſte

à

à donner une idée claire & concise d'une grande chose, en liant rapidement & avec simplicité ensemble les deux extrêmes, le commencement & la fin; c'est-à-dire, en faisant beaucoup avec le moins possible.

Après avoir exposé les difficultés que la nature & les mœurs présentent aux progrès des beaux-arts en Espagne, nous devons nous occuper d'y porter remède; ce qui demande que nous examinions les causes & les circonstances heureuses qui les ont fait fleurir dans d'autres pays.

Les facultés & les moyens de l'homme, comme un être doué de raison, sont fort grands; mais il ne les met, en général, en usage, que lorsqu'il y est contraint par la nécessité, qui est de deux espèces; savoir, absolue & relative, ou d'opinion. Les beaux-arts n'ont aucune relation avec la première, mais ils sont tous enfans de la seconde. Par-tout où il y a pouvoir, il y a aussi volonté. Or, comme l'homme, par son intelligence & par sa conformation naturelle, a la faculté de comprendre & d'imiter certaines propriétés & qualités des choses, il a conçu l'idée de cette imitation, & voilà ce qui a donné naissance aux beaux-arts. On m'objectera peut-être que l'architecture est fille de la nécessité; mais ce seroit confondre cet art avec le simple talent de bâtir, qui n'est susceptible d'aucune beauté, & qui ne tient par conséquent pas aux beaux-arts comme l'architecture.

On croit communément que c'est dans l'orient que les hommes commencèrent à faire des images & des simulacres pour servir à leur culte religieux; mais ces peuples n'ont jamais porté les arts à un certain degré de beauté, parce

qu'ils fe font contentés de rendre la fimple apparence des chofes ; de forte qu'une image n'étoit , pour ainfi dire , qu'un fimulacre de l'objet, ou une efpèce d'hiéroglyphe qui fervoit à en donner une idée , fans qu'on fongeât à la beauté ou à la perfection. C'eft de cette manière qu'ils composèrent cette figure monftrueufe , laquelle , fuivant leur conception fuperftitieufe , devoit repréfenter les différens attributs de leur dieu épouvantable. Les Egyptiens firent quelques pas de plus dans les arts. Les Phéniciens donnèrent un peu plus de délicateffe & de fini à leurs ouvrages , parce qu'ils en faifoient un objet de commerce ; mais ils travaillèrent plus les métaux que la pierre. C'eft ce peuple qui porta les arts fur les côtes de l'Afrique , de l'Afie & de l'Europe , mais toujours dans cet état groffier & barbare, dont les arts ne fortirent que lorfque les Grecs commencèrent à les cultiver.

Si l'on examine attentivement pourquoi les arts n'ont fait , pour ainfi dire , aucun progrès chez les peuples qui femblent les avoir découverts , quoiqu'il paroiffe facile de perfectionner ce qui eft une fois inventé , on conviendra , je penfe , avec nous , que c'eft parce que les idées de l'homme vont toujours en progreffion fuivie ; que par conféquent lorfqu'elles font fondées fur un faux principe , les conféquences doivent néceffairement en être plus erronées encore : qu'ainfi les arts qui partirent d'un point vicieux , durent aller en empirant ; de même que les fruits d'un arbre gâté tombent avant leur maturité. Ces mauvais principes ont donc , fans doute , contribué à l'état groffier dans lequel ces nations

ſont reſtées, à leur ignorance de la beauté, & au mépris qu'elles montroient pour les artiſtes. D'ailleurs il ne leur étoit pas permis de s'éloigner, dans l'exécution de leurs idoles, de certaines formes preſcrites par le ſacerdoce, qui ſe contentoit de la ſimple apparence, ainſi que nous l'avons déjà dit; & lorſqu'ils vouloient faire quelque choſe d'extraordinaire, ils ſe bornoient à augmenter la maſſe de la matière, & produiſoient ainſi des figures bizarres & giganteſques. De leur côté, les Phéniciens n'avoient en vue que leur commerce: il étoit donc naturel qu'ils regardaſſent leurs artiſtes comme des ouvriers qui ſervoient à une branche de leur trafic.

Lorſqu'enfin les Grecs, & particulièrement les Athéniens, commencèrent à former une nation civiliſée, & à connoître enſuite, par le moyen de la philoſophie, toute la valeur des productions du génie, les beaux-arts montèrent, chez ce peuple, à leur plus haut degré de perfection. Tout les favoriſoit dans la Grèce: la ſituation de ce grand nombre d'iſles que la nature offre ſous tant d'aſpects variés, leur climat tempéré, la beauté de leurs habitans, leurs mœurs, le bonheur de jouir de la liberté, la haute idée qu'ils avoient conçue de la beauté, & les ſenſations délicates qui réſultoient de ces corps ſi bien organiſés; tout, dis-je, concouroit chez eux à cette heureuſe combinaiſon. Le mérite chez ce peuple ouvroit la route aux plus grands honneurs, juſqu'à l'apothéoſe même; & la beauté y étoit regardée comme un don du ciel. Les hommes y étoient plus eſtimés par leurs qualités perſonnelles que par les biens qu'ils pouvoient poſſéder. Et quelle émulation ne devoit pas inſpirer aux

artiſtes le plaiſir d'être jugés par des philoſophes, & de voir placé parmi les éphores mêmes des artiſtes, tels, par exemple, que Phidias, l'ami de Périclès, & Socrate, ſtatuaire, qui enſuite mérita d'être regardé comme le plus ſage des hommes, & comme l'oracle du monde? On ſait les richeſſes que Phidias reçut pour prix de ſes chefs-d'œuvre, & les grandes récompenſes qu'on accordoit aux peintres & aux ſculpteurs, dont les ouvrages étoient payés de la caiſſe publique; de ſorte qu'on peut dire que la pauvreté de ce peuple, loin de nuire à la perfection des arts, y a, au contraire, contribué, parce qu'ils ne mettoient pas la magnificence dans la valeur de la matière, mais dans l'exécution des artiſtes.

Quoique la ſculpture, qui ſans doute eſt le plus ancien des arts, remontât à une haute antiquité chez les Grecs, elle conſerva néanmoins long-tems parmi ce peuple un ſtyle ſec & roide, comme on peut s'en convaincre par les vaſes Etruſques, qui ſont véritablement dans la première manière des Grecs; car les ouvrages Etruſques en marbre & en albâtre de Volterra ſont d'un autre ſtyle. Il n'eſt d'ailleurs pas étonnant que les Etruſques aient eu ce ſtyle des Grecs, puiſqu'ils étoient compoſés de deux différentes colonies: la première, de Phéniciens, & la ſeconde, de Grecs, ainſi que nous le prouvent leurs monumens, qui, à quelques points obſcurs de mythologie près, ne contiennent que des choſes particulières aux Grecs, ſur-tout des tems héroïques. Ce ſtyle ne fut pas général à toute la Grèce, mais ſeulement aux endroits où les Egyptiens & les Phéniciens l'introduiſirent, c'eſt-à-dire, le long des côtes maritimes;

mais dans l'intérieur du pays, on s'arrêta beaucoup plus long-tems à faire de simples simulacres, & l'art n'y fut pas introduit par des étrangers, mais inventé par les indigènes, & l'on y commença, sans doute, par le plastique ou l'art de modeler.

Les statues qu'on élevoit aux vainqueurs des jeux olympiques fournirent principalement aux statuaires le moyen de porter leur art à la perfection. Ces statues se faisoient aux dépens de la patrie commune; de sorte que chaque citoyen avoit intérêt à ce qu'elles fussent bien exécutées. Les artistes, en faisant ces statues, avoient occasion d'étudier le contour mâle & élégant de ces jeunes athlètes, & par conséquent de s'immortaliser par leurs ouvrages, où il n'y a rien de gratuit, ni de superflu.

Cette première imitation de la vérité donna un grand degré de perfection à l'art, parce que la diversité des figures qu'on copioit exigeoit nécessairement des combinaisons & des manières différentes. Mais l'amour des Grecs pour la beauté leur fit bientôt remarquer que les jeunes gens en sont plus doués que les vieillards, parce qu'ils ne présentent pas, comme ces derniers, autant de signes de l'imperfection humaine, & qu'on trouve chez eux toutes les principales parties, sans les petits détails qui fatiguent les sens & l'esprit, & que d'ailleurs les formes de l'adolescence sont plus pleines, plus simples & plus agréables. Par ce moyen, & par la connoissance qu'ils avoient déjà acquise d'imiter les corps plus formés & plus robustes, ils distinguèrent les parties qui concourent le plus à la perfection de l'homme, & les différentes qualités qui les caractérisent davantage, tel,

par exemple, que la force, la légèreté, la grandeur ou la petitesse des formes, l'adolescence, la vieillesse, &c. Ils observèrent exactement toutes ces marques caractéristiques, & trouvèrent par-là le style le plus parfait, ou, pour mieux dire, le style de la beauté. Leurs statues de dieux sont toutes des modèles de la plus sublime beauté; & quoiqu'ils les aient représentés sous une forme humaine, ils ont néanmoins su éviter les signes de la nature purement animale. Voilà pourquoi dans les statues de leurs Jupiter & de leurs Neptune on n'apperçoit ni rides, ni veines, quoiqu'elles représentent des hommes faits & d'une nature robuste; & lorsqu'ils avoient à exprimer quelque passion forte, ils ne la rendoient jamais d'une manière trop sentie, qui peut altérer la beauté des formes; mais cependant assez prononcée pour faire connoître la situation actuelle du personnage qu'ils avoient à représenter.

Comme l'homme rapporte à lui-même tout ce qu'il fait, & que rien ne peut lui plaire que ce qui a quelque analogie avec son espèce, les Grecs s'appliquèrent surtout à la connoissance du corps humain, où ils trouvèrent tout ce qui peut faire une impression agréable sur nos sens; & comme ils comparoient toutes les choses qu'ils vouloient faire avec quelque partie du corps de l'homme, ils prirent de ses formes ou de ses proportions l'idée du beau, tant pour les différentes parties de l'architecture, que pour les vases, &c.

La peinture commença à se perfectionner à-peu-près dans le même tems que la sculpture, qui, sans doute, doit son origine au plastique. Si l'on peut en juger par

les éloges & par les récompenses de toutes espèces, que les Grecs accordoient aux peintres, il est à croire que la peinture étoit en bien plus grande estime parmi ce peuple que l'art de la sculpture. Selon moi, ce ne fut qu'au tems d'Apelle que la sculpture parvint à son plus haut degré de perfection, par les chefs-d'œuvre de Lysippe & de Praxitelle; car il paroît certain que les artistes qui ont précédé ces grands maîtres, ont eu à vaincre les principales difficultés de l'art, tant pour les proportions que pour l'expression, la beauté & la grandiosité: cependant les ouvrages qui nous restent d'eux nous prouvent qu'ils opéroient tous avec intelligence. L'architecture Grecque n'eut, pour ainsi dire, point d'enfance, mais passa rapidement de la simplicité des cabanes à la somptuosité des plus magnifiques palais de l'ordre Dorique, qui n'a souffert que de foibles variations, parce que les artistes s'apperçurent qu'ils ne pouvoient mieux faire que de s'en tenir à leur solide manière de penser. A la fin, la Grèce fut conquise par les Romains; mais quoique ces vainqueurs soumirent les Grecs par les armes, ils ne purent jamais les égaler dans les sciences ni dans les arts; & tel est le pouvoir du génie, que ces conquérans furent obligés de s'avouer eux-mêmes vaincus de ce côté-là. Les Romains n'eurent jamais de grands artistes, parce qu'ils ne leur accordèrent point l'estime & les distinctions qu'ils méritoient. D'ailleurs il n'y avoit que les armes & le barreau qui ouvrissent à Rome le chemin de la fortune; & le peuple, opprimé par les patriciens, ne pouvoit songer aux arts; de sorte que lorsqu'on vouloit faire exécuter un bel ouvrage, il falloit avoir recours aux Grecs. Les

arts reftèrent long-tems dans cet état, jufqu'à ce qu'ils tombèrent enfin infenfiblement en décadence. Le goût, introduit par les Grecs à Rome, ne s'y maintint donc que peu de tems, à caufe que les arts fe trouvèrent bientôt avilis, lorfqu'on y employa les efclaves; de manière que les artiftes ne furent plus regardés que comme de fimples artifans, & d'une claffe bien au-deffous de celle des foldats même.

Il y a des écrivains qui prétendent que l'architecture Romaine a furpaffé en beauté celle des Grecs; j'en doute cependant; car il eft probable que les Romains n'ont jamais eu une architecture qui leur fût propre. Si l'on jette les yeux fur les monumens d'architecture qui exiftoient à Rome avant le tems des Tarquins, on verra que le cirque & le cloaque, qui fans contredit étoient des entreprifes magnifiques, ont certainement été exécutés par les Etrufques, qui, à la vérité, inventèrent bien quelque chofe en architecture, mais qui cependant ne firent, en général, qu'imiter le ftyle de l'ancienne Grèce, qui étoit le moins parfait, & qu'ils altérèrent même plus ou moins. Lorfque, dans la fuite, les Romains acquirent plus de connoiffance & de goût, ils employèrent des artiftes Grecs, ainfi que le firent Augufte, Trajan, Adrien, qui font les empereurs à qui Rome doit le plus grand nombre de fes édifices. L'ordre compofite qu'employèrent les Romains n'eft pas, à proprement parler, un ordre nouveau; mais c'eft un ordre mixte, formé de l'ordre Corinthien & du Ionique. Le premier de ces ordres n'étoit pas en grande eftime parmi les Grecs, à ce qu'il paroît, puifqu'on n'en a trouvé aucuns veftiges, pas même à Corinthe; ce qui donne

lieu

lieu de croire que le nom & l'usage de cet ordre d'architecture n'ont été inventés qu'après la destruction de cette ville célèbre, & que ce sont les Romains qui, ayant fait des chapiteaux du métal de Corinthe avec les feuillages & les figures qui les distinguent encore, se sont imaginés de leur donner ce nom ; de même qu'ils ont appellé ainsi les vases & les candelabres faits de cette espèce de bronze. On dira peut-être que la Lanterne de Diogène & la Tour des vents, à Athènes, étoient de l'ordre Corinthien ; mais je répondrai que ces édifices ont, sans doute, été construits après l'époque dont nous venons de parler.

La différence de style qu'il y a entre les édifices des Grecs & des Romains, nous fait connoître le caractère distinctif de ces deux peuples : les derniers ayant dégradé, par un luxe inutile dans les ornemens, la belle simplicité des Grecs, qui ne permettoient pas qu'on surchargeât de choses gratuites les parties de la décoration ; & c'est cette magnificence même, née de la grande opulence des Romains, jointe au peu de goût qu'ils eurent pour le beau, qui les fit promptement retomber dans un état de barbarie, parce que n'étant plus soutenu par de grandes richesses, l'amour des beaux-arts se perdit bientôt parmi eux. Cette révolution n'eut pas lieu parmi les Grecs : il ne fallut pas moins que l'entière destruction de cette nation pour éteindre son bon goût ; & même après la perte de sa liberté, & malgré les humiliations qu'elle eût à souffrir, la barbarie ne s'introduisit parmi elle que lorsqu'on la força à embrasser le Christianisme ; non que je prétende que cette religion soit contraire aux arts ; mais

l'abus que les Grecs en firent, en fe divifant en plufieurs fectes, qui fe pourfuivirent tour-à-tour avec un cruel acharnement, éteignit leur génie & leur fit perdre leur délicateffe naturelle : en paffant avec trop de rapidité de l'amour de la matière à la contemplation des chofes fpirituelles, leurs idées fe confondirent, & ils perdirent la connoiffance du beau. A la liberté fuccéda la fervitude; l'humilité remplaça l'amour de la gloire; l'eftime de la beauté fut fuivie d'un parfait mépris pour les chofes terreftres, & la foi triompha des arts & des fciences profanes. Afin de prévenir que ce peuple ne retombât dans l'idolâtrie, on détruifit toutes les ftatues que les Romains n'avoient pas enlevées, ou que la brutalité des foldats & la fureur des flammes avoient refpectées. Tout enfin changea d'afpect dans ce malheureux pays. Cependant les Grecs ne cefsèrent jamais de fe diftinguer des autres peuples par la fupériorité de leur génie dans tout ce qu'ils produifirent, quoiqu'ils euffent perdu l'amour des arts, qui n'étoient plus pratiqués que par des moines à qui l'efprit de religion & de piété, ne permettoit point de chercher à parvenir à la beauté. Les Turcs conquirent enfuite la Grèce; & la fecte de Mahomet, guidée par fa ftupide ignorance, qui condamne tout ce qui ne s'accorde pas avec le Koran, diffipa par le fer la foible lumière qui exiftoit encore des arts, qui dès-lors furent plongés pour toujours dans la barbarie.

Parmi les Grecs qui, dans ces tems-là, fe réfugièrent en grand nombre dans les ifles de l'Italie & fur les côtes de la mer Adriatique & de la Méditerranée, il y eut quelques peintres, mais qui n'avoient, pour ainfi dire,

aucune connoiſſance de leur art. Cependant comme ils en poſſédoient mieux le mécaniſme, & qu'ils opéroient d'une manière plus franche que les Italiens, ils ſe répandirent par-tout pour peindre les tableaux d'égliſe. Les édifices les plus magnifiques qui aient été conſtruits en Italie après la diviſion de l'empire d'Orient & d'Occident, ſont d'une architecture Grecque : tels, par exemple, que l'égliſe de Saint-Marc à Veniſe, la tour de Piſe, & quelques autres bâtimens.

Il eſt digne d'être remarqué que les mêmes cauſes qui dans la Grèce tirèrent les beaux-arts du néant, & qui les y portèrent au comble de la perfection, ſont auſſi celles qui les firent revivre en Italie, quoiqu'ils y reſtèrent à un degré beaucoup inférieur ; ſoit que les Italiens n'aient pas des perceptions auſſi délicates du beau que les Grecs, ſoit que lorſque les arts reparurent en Italie, ce fut ſur des principes trop compliqués ; ce qui prive l'eſprit de l'idée de ſimplicité, qui eſt l'unique route par laquelle on puiſſe parvenir à ſe former une image diſtincte de la beauté.

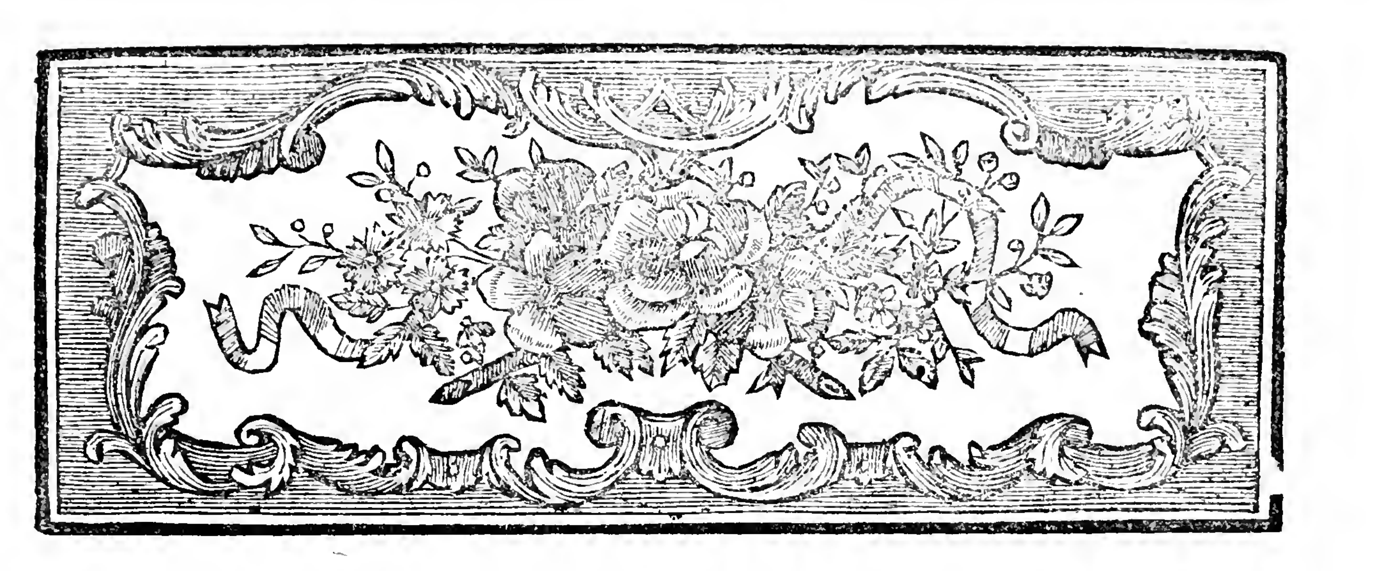
La religion donna néceſſairement de l'eſſor aux arts, par le beſoin de conſtruire des temples, de peindre des tableaux, & de ſculpter des images pour le culte divin. La liberté dont jouiſſoient alors les républiques de l'Italie, inſpira aux artiſtes le deſir de faire de grandes choſes à l'exemple des Grecs. Enfin, cette liberté, qui commença à renaître en Italie, dans les quatorzième & quinzième ſiècles, y fit fleurir l'induſtrie ; tant il eſt vrai : « que » celui qui fait ce qu'il veut, fait toujours infiniment » mieux que celui qui ne fait que ce qu'il doit ». L'homme

dont la volonté est libre, déploie ordinairement tous ses moyens, & produit tout ce que ses facultés lui permettent de produire ; tandis que l'esclave ne fait que ce qu'on lui ordonne ; & sa volonté, opprimée par la violence, ne lui permet point d'exécuter de belles choses. L'habitude même d'opérer d'une certaine manière, le prive de toute énergie, & il finit enfin par renoncer à ce qu'il n'espère plus de pouvoir obtenir.

Nous voyons, en effet, que les arts commencèrent à fleurir en Italie, lorsque la liberté donna une si grande vigueur à la république de Venise. Son commerce, & la communication continuelle qu'elle avoit avec la Grèce, lui firent concevoir des idées dignes de sa grandeur. . . . .



LETTRE
DE M. MENGS
A M. FALCONET.



LETTRE
DE M. MENGS
A M. FALCONET.

MONSIEUR,

NE ſoyez pas ſurpris de ce que je prends la liberté de vous adreſſer cette lettre, ſans avoir l'honneur de vous connoître perſonnellement : c'eſt le titre commun d'artiſte qui m'engage à cette démarche. Votre nom m'eſt

connu depuis plusieurs années, & je m'apperçois par vos écrits que vous n'ignorez pas non plus que j'existe; mais je n'ai jamais eu la satisfaction de voir de vos ouvrages. Je desirois depuis long-tems de vous connoître, & surtout de lire vos écrits, parce que la matière que vous avez traitée me faisoit espérer que j'y trouverois de quoi m'instruire; mais je n'ai pu avoir cette satisfaction, & cela imparfaitement même, que depuis peu de jours, que M. de Zinowieff, ministre de Russie auprès de la cour d'Espagne, m'a fait le plaisir de me prêter seulement le second volume de vos Œuvres, qui contient la traduction des livres de Pline, où cet Ecrivain parle des arts.

En l'ouvrant, le hasard m'a fait tomber sur les observations que vous avez faites sur la statue équestre de Marc-Aurele, que j'ai eu la curiosité de lire tout de suite. L'ouvrage m'a paru bien raisonné & écrit par un homme d'esprit, qui s'exprime avec énergie, mais en même tems, si j'ose le dire, avec un peu d'amertume.

Permettez, Monsieur, que je prenne la liberté de vous dire mon sentiment sur vos réflexions touchant cette statue de Marc-Aurele. Je suis bien persuadé que c'est avec connoissance de cause que vous avancez vos observations; cependant je crois que si vous aviez vu l'ouvrage en place, & que vous eussiez été à même d'observer toutes les autres statues équestres qui existent en Italie, vous auriez été moins surpris des louanges qu'on a données à celle de Marc-Aurele; car quoique les autres soient plus correctes,

correctes, elles paroiſſent néanmoins froides & inanimées à côté de celle-ci. Je parle de celles des habiles maîtres modernes, qui ſubſiſtent à Veniſe & à Florence, parce que celles du Bernin & de Cornacchini, qu'on voit à Plaiſance & à Rome, n'ont pas aſſez de mérite pour que nous nous en occupions.

Perſonne, ſans doute, pour peu inſtruit qu'on ſoit, ne ſoutiendra que du tems de Marc-Aurele on faiſoit des chefs-d'œuvre de l'art; & l'on ne ſe ſert de ce terme pour louer le cheval de Marc-Aurele que par comparaiſon aux autres. Vous n'ignorez pas d'ailleurs, Monſieur, que ce ne ſont pas toujours les ouvrages ſans défauts qui ſont admirés par les gens de bon goût, mais ceux qui préſentent quelque choſe d'extraordinaire & d'expreſſif. Auſſi le cheval de Marc-Aurele ſe fait-il admirer par une certaine expreſſion de vie, qui ne provient peut-être que de ces mêmes fautes que vous remarquez dans la poſition des jambes, qui n'eſt pas dans les règles du mécaniſme ordinaire, mais dans un état momentané, dans lequel l'animal ne peut reſter qu'un inſtant.

Quant au cavalier, il n'eſt pas repréſenté comme un homme qui fait parade de ſe bien tenir à cheval, mais comme un empereur qui, avec un air de bonté, étend la main droite, en ſigne de paix, vers ſon peuple, ſuivant la coutume des anciens; de l'autre il tient la bride de ſon cheval.

Je ne ſuis, ſans doute, pas auſſi inſtruit que vous, Monſieur, des qualités & des mouvemens du cheval,

parce que je n'ai pas eu occaſion d'en faire une étude particulière; mais je conjecture que l'art peut donner du mouvement à cet animal, par la connoiſſance que j'ai de celui de l'homme, que j'ai étudié. J'ai connu à Rome même des artiſtes qui ſe permettoient de critiquer les ouvrages antiques du premier ordre; & qui en copiant l'Apollon du Vatican ainſi que l'Apollino de Médicis, prétendoient les corriger en les mettant parfaitement d'à-plomb, & perdirent de cette manière la plus grande partie de la beauté des originaux; mais mon objet n'eſt pas de traiter ici de cette matière.

Ce qui m'engage particulièrement à vous écrire cette lettre, c'eſt ce que vous dites, Monſieur, dans votre ouvrage de feu M. Winckelmann, mon ami; ce qui m'a été d'autant plus ſenſible, qu'il ſemble que votre mauvaiſe humeur contre lui ne provient que de l'indiſcret éloge qu'il a fait de moi; & comme vous prétendez que je dois regarder cet éloge comme un compliment d'ami, je me vois, comme tel, obligé, de mon côté, de vous répondre pour lui. Mais ce qui m'a ſur-tout engagé à vous importuner, c'eſt le deſir d'occuper une place dans votre eſtime, que je ne mériterois certainement pas, ſi j'avois de moi-même l'idée qu'en a bien voulu montrer mon panégyriſte. Il n'y a que ceux qui ne connoiſſent pas les chefs-d'œuvre des anciens, qui peuvent préſumer d'avoir autant de mérite. Pour moi, qui ai beaucoup étudié l'antiquité, j'ai trouvé les ouvrages du premier ordre conçus & exécutés avec une fineſſe & un jugement

inimitables, &, en général, faits avec un goût fondé ſur les plus ſolides principes de l'art & de la nature. J'ai reconnu de même la ſupériorité du génie de Raphaël, & le mérite des autres grands artiſtes du dernier ſiècle; mais cela ne m'empêche pas d'admirer le talent, l'eſprit, la hardieſſe & la facilité de mes contemporains. Pour moi, je me ſuis propoſé d'imiter le mérite des autres, en me contentant d'être le dernier de ceux qui marchent dans le bon chemin, plutôt que le premier de ceux qui ſe laiſſent éblouir par un faux brillant. Par ce moyen j'ai eu la ſatisfaction de voir mes ouvrages bien accueillis par les nations qui eſtiment les productions des artiſtes actuellement vivans, par la comparaiſon qu'ils en font avec les ouvrages des maîtres qui ne ſubſiſtent plus. Je dois donc quelque reconnoiſſance au public de Rome, de Dreſde, de Florence, de Londres & de Madrid, pour la bonté avec laquelle on y a reçu mes ouvrages; ainſi je vous demande pardon, Monſieur, & pour moi & pour M. Winckelmann, des louanges hyperboliques qu'il a prodiguées à un compatriote. Son ſtyle eſt celui d'un homme qui veut louer ſon ami; & l'on ne doit pas prendre ſes expreſſions à la lettre; auſſi peu qu'il faut vous croire à la rigueur quand vous dites qu'on voit couler le ſang dans les veines d'une ſtatue de M. Puget, votre compatriote. Je ne prétends néanmoins pas défendre tout ce que dit M. Winckelmann; car il ſeroit injuſte de ſoutenir toutes les foibleſſes d'un ami, comme il le ſeroit également de ne point prendre ſa cauſe, quand on croit qu'il a raiſon. M. Winckelmann n'étoit pas un juge

infaillible, car il n'étoit point artiste; mais nous-mêmes, qui faisons profession de l'être, sommes-nous sûrs de bien juger? Si nous jouissions de ce beau privilége, nos productions seroient certainement parfaites, puisque ce n'est pas la pratique qui nous manque, mais le jugement; car il nous arrive tous les jours de faire des ouvrages que nous condamnons ensuite nous-mêmes.

Ce que M. Winckelmann dit de la tête du cheval de Marc-Aurele est peut-être mal-fondé, suivant l'idée que nous avons aujourd'hui de la beauté de cet animal; mais je vous prie, Monsieur, de considérer qu'on ne trouve dans aucun monument antique une tête de cheval avec un profil courbé, qui nous paroît si beau, & qu'on appelle en Espagne tête de mouton, *testa de carnero*. Ce qui me feroit croire que les anciens prenoient l'idée de la beauté d'une tête de cheval de sa ressemblance avec celle du bœuf, comme étoit celle du fameux Bucéphale d'Alexandre. M. Winckelmann avoit écrit bien des choses avant qu'il connût à fond l'antiquité; mais je puis d'ailleurs assurer qu'il étoit incapable de trahir la vérité, soit par intérêt, ou par égard humain.

Pour ce qui regarde le passage de Plutarque, cité par M. Winckelmann, je ne puis en juger par moi-même; mais il passoit pour être si savant dans la langue Grecque, que je ne puis croire qu'il se soit trompé. D'ailleurs il faut observer que la traduction Françoise de l'*Histoire de l'Art* n'est pas correcte; car, entr'autres, le terme de *totalement négligé* ne se trouve pas dans l'Allemand. Au

reste, la version littérale que vous rapportez dans votre ouvrage, page 53, ne me paroît pas dans le style antique; car je doute que le terme de *Peintre de portraits* ait été employé par aucun Grec, & M. Winckelmann ne s'est pas tant attaché à traduire les paroles de Plutarque qu'à bien rendre ses idées. En un mot, rien n'est plus facile que de faire des bévues; & vous-même, Monsieur, vous vous êtes trompé dans la citation de la note à la page 54, où vous avez pris pour deux discours différens un seul que M. Winckelmann a fait sur mon compte. Mais qui est-ce qui s'arrête à de pareilles bagatelles?

Quant à ce qui me regarde, je vous suis infiniment obligé de la manière obligeante avec laquelle vous parlez de moi à la page 53; & c'est principalement la politesse que vous avez montrée à mon égard en cette occasion, qui me fait souhaiter votre connoissance, & je vous fais de nouveau des excuses pour M. Winckelmann, s'il a parlé avec peu d'exactitude de vous dans ses citations; car dans le fond vous paroissez avoir les sentimens qu'il vous prête, comme le prouve la note 18 du XXXVIe Livre, à la page 75 de votre Ouvrage.

Je conviens parfaitement avec vous, Monsieur, qu'il est très-mal fait de parler avec peu de considération d'une personne aussi respectable que M. Watelet (& même de qui que ce soit), de qui M. Winckelmann m'a écrit avec les plus grands éloges, dans le tems qu'il a eu l'honneur de le connoître à Rome. Si j'avois le talent

d'écrire, je tâcherois ſimplement d'expoſer des raiſons & des faits, & d'enſeigner des choſes utiles, ſans m'amuſer à contredire les autres ; car il me ſemble qu'on peut faire de bons livres ſans dire qu'un tel écrivain s'eſt trompé. Mais ſi vous pouvez me démontrer que la médiſance eſt honnête, je conviendrai alors qu'il importe peu de quelle façon on attaque la réputation. En attendant je ſuis perſuadé que le ſarcaſme eſt la plus mauvaiſe méthode de raiſonner & de blâmer, parce qu'il n'en réſulte que du mal pour celui qui le met en uſage.

Mais pour ce qui concerne la différence de ſentiment entre M. Winckelmann & M. Watelet, je penſe que c'eſt le dernier qui a tort ; ſuppoſé toutefois qu'on doive prendre pour modèles les plus belles ſtatues antiques. Je crois que ſi vous voulez être de bonne foi, il faudra, Monſieur, que vous conveniez vous-même que la figure du héros que propoſe M. Watelet, eſt plutôt une belle figure de théâtre qu'une ſtatue antique. Je ſuis même convaincu que ſi vous n'euſſiez pas eu l'humeur aigrie contre M. Winckelmann, vous n'auriez point fait uſage d'un ſophiſme pour prouver, par des règles contraires à celles de M. Watelet, que M. Winckelmann s'eſt trompé ; car étant artiſte, vous ſavez, auſſi-bien que moi, que le caractère des héros & des demi-dieux eſt celui de la vraie beauté, un peu au-deſſus de la beauté humaine ; & que cette beauté n'admet aucun extrême : c'eſt ainſi, en effet, qu'on la voit employée à la ſtatue du ſoi-diſant Antinous du Vatican & du Méléagre, qui n'ont point le ca-

ractère des héros de M. Watelet. Je dis la même chose des Faunes. Celui que vous citez, ainsi que le Cupidon du même âge, sont deux beaux jeunes garçons, qui n'ont rien du Faune dans leurs formes. Mais si vous vous donniez la peine, Monsieur, de considérer le beau Faune de Borghese avec le jeune Bacchus entre ses bras, vous n'y trouveriez rien de lourd, non plus qu'à celui de Florence qui joue des crotales, à l'exception de la tête & des bras qui sont modernes. Nous avons à Rome quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne sont pas des Apollino, comme vous le dites fort bien ; mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la physionomie & pour l'attitude. Il faut de plus faire une différence entre les Faunes & les Silvains *.

Je suis d'ailleurs convaincu que si M. Watelet eût été à Rome avant d'écrire son livre, il auroit rendu avec toute l'élégance de style & toute l'énergie qui lui sont propres, les grandes idées que la vue de tant de chefs-d'œuvre de l'art des Grecs inspire naturellement à tout homme de génie & d'un cœur sensible ; & il ne se feroit plus

---

* On peut consulter sur la distinction qu'il y a à faire entre les Faunes, les Satyres, les Silènes & les Pans, une savante Dissertation que M. G. Heyne, Professeur à Gottingue, a publiée sur ce sujet, & qu'on trouve dans un Recueil intitulé : *Sammlung Antiquarischer Aufsätze*, 2 *vol. in*-8°, *Leipzig* 1779, dans lesquels il y a différens morceaux du plus grand intérêt. *Note du Traducteur.*

arrêté à embellir des idées prises dans les atteliers de Paris. Je suis même persuadé que si vous, Monsieur, homme d'esprit, comme vous êtes sûrement, eussiez demeuré à Rome, vous auriez peut-être eu le bonheur de devenir aussi *Antiquomane*, comme l'ont été tant de grands artistes François, vos prédécesseurs, qui ont illustré le beau siècle de Louis XIV.

M. Winckelmann a dédié son *Histoire de l'Art* à l'Art même, au Tems & à moi. Le tems seul apprendra si cet ouvrage est utile : pour moi, je pense qu'il doit l'être ; je suis même persuadé que ceux qui liront ce livre avec l'envie de s'instruire, particulièrement l'article du premier tome, page 313, de la traduction, y trouveront beaucoup de profit à faire pour la connoissance de l'antique ; & quand même il y règneroit quelque préoccupation pour les Grecs, cette passion même sera favorable ; puisque les restaurateurs modernes des arts doivent tout ce qu'ils ont de bon à cette même préoccupation, laquelle, tant qu'elle a régnée en Italie, y a soutenu les arts avec honneur. En France les arts ont tombé en décadence à mesure que cette prévention s'y est perdue ; & dans les pays où cette espèce d'enthousiasme n'a jamais été connue, on n'est jamais non plus parvenu à un certain degré de perfection dans les arts.

Quand vous aurez convaincu l'univers, Monsieur, que M. Winckelmann est un ignorant, & que Cicéron, Pline, Pausanias, Quintilien, & d'autres auteurs anciens n'ont sçu ce qu'ils disoient en parlant des arts, pensez-vous que cela nous avancera beaucoup. Le Laocoon, le Gladiateur,

Gladiateur, les Faunes, l'Apollon, les Vénus, & un grand nombre d'autres ſtatues ſoutiendront toujours le crédit des Grecs ; & vous êtes, ſans doute, vous-même convaincu que la belle proportion, la beauté idéale, la nobleſſe & l'égalité de ſtyle, l'élégance des attitudes, l'entendement des os & des muſcles, l'expreſſion ſolide, l'ame & le feu de caractère, les draperies qui couvrent le nud ſans le cacher, enfin, un travail qui ſe ſoutient en toute place & à toute lumière, ſont des mérites qui ſe trouvent à un degré ſupérieur dans les beaux ouvrages des anciens. Vous n'ignorez pas vous-même, Monſieur, combien il en coûte pour acquérir quelques-unes de ces parties ; & ſi vous voulez être ſincère, vous conviendrez, qu'en comparaiſon de ces mérites, celui de bien exprimer les plis, les chairs & les veines, devient très-petit ; en un mot, que les coups hardis des touches, la hardieſſe du deſſin, & tout ce qu'on appelle *eſprit*, l'unique ſoutien des artiſtes modernes, diſparoît à côté de la beauté ſolide des anciens.

Je vous ſouhaite, Monſieur, la gloire de vous occuper d'ouvrages par leſquels nous puiſſions nous convaincre de la ſupériorité de vos talens ; & je ſuis fâché d'être privé de la ſatisfaction d'admirer la magnifique ſtatue équeſtre que vous avez entre les mains, dont j'ai entendu faire beaucoup d'éloges, & qui me feroit, je penſe, grand plaiſir à voir. Je ſouhaiterois que vous vous déterminaſſiez à publier les études que vous avez faites ſur le cheval, afin que le public & l'art profitaſſent de vos lumières.

Je vous demande pardon de vous avoir incommodé par cette longue lettre, en vous priant de m'honorer de votre amitié, ainſi que de vos ordres, ſi je puis vous être bon à quelque choſe à Rome, où je dois me rendre ſous peu de jours.

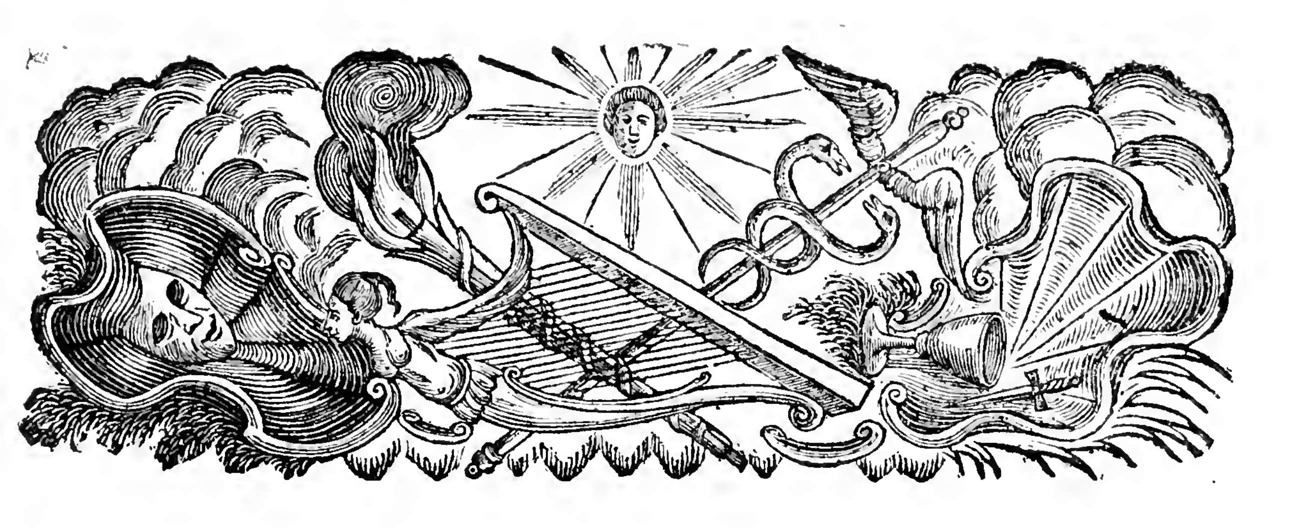
J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite eſtime & conſidération,

MONSIEUR,

Madrid, ce 25 Juillet 1776

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,
ANTOINE-RAPHAEL MENGS.

RÉPONSE
DE M. FALCONET
A M. MENGS.



RÉPONSE
DE M. FALCONET
A M. MENGS.

MONSIEUR,

SI chacun avoit votre franchiſe, on ne ſe déchireroit pas, comme on fait à chaque inſtant, dans les lettres & dans les arts. Vous avez la bonté de m'avertir, *en particulier*, de ce que vous trouvez de répréhenſible dans mes rêveries; & je mets, je vous aſſure, à ce procédé le prix qu'il méritera toujours chez les hommes honnêtes. Je vais, ſi vous me le permettez, prendre votre lettre à côté de moi, la relire; & à meſure que j'aurai à vous répondre, jeter mes idées ſur le papier.

Vous dites, Monſieur, que dans les *Obſervations* ſur

la ſtatue de Marc-Aurèle, *je m'explique avec un peu d'amertume.* Vous pourriez bien avoir raiſon; car en les écrivant, je buvois dans la coupe amère du déplaiſir. Si vous n'avez jamais éprouvé celui que donnent quelquefois des perſonnes qui devroient maintenir l'eſprit des artiſtes dans un état contraire à l'amertume, je vous en félicite; & ſi je pouvois m'expliquer, vous trouveriez que j'ai encore écrit avec aſſez de douceur.

Si j'avois, me dites-vous, Monſieur, *vu la ſtatue de Marc-Aurèle en place, & ſi, en même-tems, j'euſſe auſſi vu les autres qui ſont en Italie, je ſerois moins étonné des louanges qu'on a données à la première.* Comme ces louanges ont été rarement données par comparaiſon aux ſtatues équeſtres qui ſont en Italie; que je n'ai fait non plus aucune comparaiſon d'elles avec celle du Capitole, & que je ne l'ai comparée qu'avec le naturel, il a dû m'être aſſez indifférent de ſavoir qu'on la préférât aux autres; & je crois, Monſieur, qu'ici vous détournez un peu la queſtion. Quant au cheval, que je n'ai pas vu en place, je puis vous aſſurer que c'eſt en bronze ſeulement que je ne l'ai pas vu, puiſque les plâtres que j'en ai à Péterſbourg, y ſont placés à la même hauteur que le bronze l'eſt au Capitole. Vous ſavez que pour un artiſte c'eſt voir en place, quand d'ailleurs il connoît la place, ainſi que l'enſemble & le mouvement général de la ſtatue.

Le cheval de Marc-Aurèle ſe fait admirer par une certaine expreſſion de vie; & peut-être les mêmes fautes que j'y remarque dans la poſition des jambes, donnent-elles ce mouvement, qui n'eſt pas ſelon le mécaniſme ordinaire, mais dans un état momentané, dans lequel l'animal ne peut ſubſiſter

qu'un inſtant. Je conviens qu'il y a dans cet animal une certaine expreſſion de vie ; je crois même l'avoir dit aſſez clairement : mais, Monſieur, la repréſentation de quelque animal que ce ſoit n'auroit-elle pas à plus juſte titre une expreſſion de vie, ſi le mouvement de toutes ſes parties étoit ſelon le mécaniſme de la nature ? Vous connoiſſez trop ſupérieurement les beautés de la ſculpture Grecque pour ignorer que les *Luteurs*, qui ſont dans un état momentané, ne ſeroient pas auſſi bien qu'ils ſont, ſi la poſition de leurs membres n'étoit pas ſelon le mécaniſme ordinaire : vous ſavez auſſi que la belle *Atalante* eſt dans le même cas. Un homme en bronze, qui marcheroit comme il eſt impoſſible qu'un homme puiſſe marcher, ne ſeroit pas *dans un état momentané* : c'eſt ainſi pourtant que marche le cheval antique.

Ce que vous dites, Monſieur, du cavalier, me paroît juſte ; & ſi j'en ai eu une autre idée, j'ai eu tort. Cependant, avec quelques modifications dans votre ſentiment, & plus de développement dans le peu que j'en ai dit, nous pourrions bien nous rapprocher.

Vous dites en paſſant, Monſieur, que les artiſtes qui copioient l'Apollon du Vatican le remettoient parfaitement d'à-plomb, & perdoient ainſi une grande partie des beautés de l'original. Vous ſavez mieux que moi que les jambes de cette figure ont été briſées en pluſieurs morceaux, qui tous n'ont pas été retrouvés ; qu'on a mal remonté ces jambes ; qu'elles ſont rejointes avec du ciment ; & vous conviendrez que dans ſon premier état l'Apollon devoit être parfaitement d'à-plomb. Permettez-moi donc, Monſieur, de conclure que les artiſtes qui

perdoient une grande partie des beautés de l'original, en voulant corriger cette défectuosité, n'étoient pas assez habiles pour y bien réussir : si c'étoit une faute, il faudroit en accuser le premier auteur, qui certainement l'auroit commise. Regardez la jambe droite en face, & voyez comme, par la restauration, elle se dessine mal avec la cuisse. Vous savez que le bras gauche est aussi restauré par le *Montorsoli*, sculpteur Florentin.

Je puis vous protester, Monsieur, que ce qui m'a *irrité* (pour me servir de votre terme) contre feu M. Winckelmann, n'est assurément pas l'éloge qu'il fait de vous. Mais j'ai été scandalisé, je vous l'avoue, qu'il ait parlé des artistes François avec un ton de mépris très-révoltant. Quand je dis les artistes François, vous pensez bien que j'entends ceux dont les ouvrages ne déshonoreroient pas les artistes des autres nations, & ceux *qui ont fait tant d'honneur au siècle de Louis XIV*, comme vous le remarquez très-bien. Parce que l'Allemagne a de nos jours deux excellens peintres, vous, Monsieur, & M. Dietrich, votre ami, étoit-il en droit de mépriser les nôtres ? Permettez-moi de vous le dire, ce sera toujours une tache à sa mémoire. Si vous n'admettez pas la France au nombre des juges, il faudra bien que nous recusions aussi l'Allemagne.

Votre observation, Monsieur, que *si nous étions sûrs de toujours bien juger, nous ferions toujours des ouvrages parfaits*, m'a d'abord paru bonne. Cependant, par réflexion, j'ai cru que l'amour propre & quelques autres causes encore, qui nous aveuglent sur nos propres défauts, nous laissent des yeux de lynx sur les défauts des autres ;

autres ; ce qui n'empêche pas que nous ne nous trompions quelquefois ſur leur compte comme ſur le nôtre ; chacun le ſait. Pour moi, je ne me couche jamais ſans l'avoir éprouvé dans la journée.

Vous avez raiſon, Monſieur, ces deux mots, *totalement négligé*, ne ſont point dans l'original Allemand : auſſi ai-je changé l'endroit dans mon exemplaire ; car je me propoſe de faire une autre édition, où, je vous aſſure, preſque tout l'ouvrage ſera changé. Au riſque de déplaire à certaines gens, il ſera même augmenté ; car la vanité bleſſée ne m'en impoſe point ; mais je corrigerai mes erreurs autant de fois que je les appercevrai.

J'ai changé auſſi la traduction du paſſage de Plutarque ; mais le terme de *peintre de portraits*, qui ne vous paroît pas avoir été employé par un Grec, exprime pourtant aſſez bien la penſée de l'auteur. Voici le mot dont il ſe ſert : Ζωγράφοι, *Zôgraphoi* ; & les interprètes que je connois, l'ont conſtamment rendu par *les peintres qui pourtrayent au vif* *. *Les peintres qui ſont des portraits* **. *Pictores facie & vultu* ***. *Pictores ex facie & vultu* ****. J'ai mis dans ma correction *les peintres qui ſont des portraits.* Seroit-il croyable que Plutarque ait ſoupçonné les grands peintres d'hiſtoire de négliger, dans leurs tableaux, ce qui n'étoit pas les têtes ?

* Amiot.

** Dacier.

*** Xilander.

**** L'édition de Londres.

Permettez-moi, Monsieur, de vous représenter que lorsque M. Winckelmann m'a prêté le sentiment que je montre, touchant la Niobé, je ne l'avois pas encore montré, puisque je ne disois pas un mot de cette figure; je ne parlois que des filles. M. Winckelmann ne pouvant pas deviner ce que je penserois & ce que je dirois de la mère, plus de dix années après, j'ai eu quelque droit de lui reprocher son infidélité.

Je suis fâché que cet honnête homme vous ayant écrit *mille éloges* de M. Watelet, en particulier, l'ait ensuite dénigré dans un écrit public : cela ne me paroît pas bien conséquent. Mais c'est un malheur de l'humanité. Une mouche nous pique, nous donnons un soufflet à celui que nous venions de caresser.

Je ne chercherai pas assurément, Monsieur, à vous *démontrer que la médisance est honnête*; mais chacun sait, ou doit savoir, que la *critique*, lorsqu'elle est juste, peut devenir profitable, & je ne crois pas qu'il faille la confondre non plus avec le *sarcasme*. Si je me suis servi de ce dernier, j'ai eu tort, & je vous promet qu'il n'en paroîtra pas dans l'édition que je me propose, à moins peut-être que ce ne soit pour en repousser d'autres, ou pis encore. Faites-moi cependant la grace d'observer que s'il ne s'agissoit que d'établir des principes sur la peinture ou la sculpture, l'artiste ne s'amuseroit à contredire personne. Mais quand nous sommes accablés d'écrits tout biscornus sur les arts, & que des gens qui en sont fort ignorans, s'érigent en maîtres impérieux, la patience échappe, & l'on dit avec Juvénal : *Ne ferai-je toujours qu'écouter? Jamais ne répondrai-je, toutes les fois que l'en-*

roué Codrus m'obsédera de sa Théséïde * ? Si pourtant vous vouliez bien y faire attention, vous trouveriez, Monsieur, que souvent je me suis contenté de rendre une plaisanterie pour une insulte, & quelquefois de la gaîté pour des noirceurs. Je ne vous dis rien de l'emploi que vous faites ici du mot *médisance* Je crois seulement que relever des fautes littéraires, est une action louable par son objet, autant qu'elle est utile, s'il en résulte le bien qu'on se propose; & très-assurément ce n'est pas *médire*, au sens que vous paroissez l'entendre.

Vous vous persuadez, Monsieur, que si j'étois à Rome j'aurois peut-être *le bonheur de devenir antiquomane.* Permettez-moi de vous représenter que les mots composés, qui sont terminés en *mane* & en *manie*, sont toujours pris en mauvaise part, & que celui d'*antiquomanie*, par exemple, signifie le délire, la fureur de tout ce qui est antique, bon ou mauvais. Ce n'est pas certainement dans cet état que vous voudriez me voir à Rome. Mais si quelque jour j'ai l'avantage d'y admirer de vos productions, vous m'y verrez rendre aussi à tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité les hommages dont vous avez dû lire quelques échantillons dans mes foibles écrits.

Si un homme qui ne seroit pas artiste me disoit que *personne de nous ne peut parler de l'art*, je chercherois à deviner sa pensée, ou plutôt je ne m'en inquiéterois

---

* *Semper ego auditor tantum ? Nunquamne reponam*
Vexatus toties rauci Theseïde Codri ?

JUVEN. Sat. I.

guères, s'il ne s'expliquoit pas davantage. Mais quand c'est vous, Monsieur, qui me le dites dans une lettre, où, depuis le commencement jusqu'à la fin, vous parlez de l'art, je suis plus porté à suivre votre exemple, permettez-le-moi, je vous en supplie, qu'à me conformer à votre conseil. Il ne tiendroit qu'à vous de savoir que chez les Grecs les plus grands artistes *ont parlé de l'art*, & même qu'ils en ont écrit *.

Vous me demandez, Monsieur, ce qui nous en reviendra, quand j'aurai convaincu l'univers que Cicéron, Pline, Théodore **, Quintilien, & tous les anciens auteurs n'ont su ce qu'ils disoient en parlant de nos arts. Je vais avoir l'honneur de vous le dire, pour que vous n'ayez pas la peine de lire une assez longue préface dans un de mes volumes, & plusieurs endroits dans l'ouvrage où j'ai répondu à votre demande.

Premièrement, je n'ai pas la prétention de convaincre l'univers de quoi que ce soit; ce projet vain ne convient pas à mon foible cerveau. Mais, Monsieur, si vous en-

---

* M. Mengs a fait imprimer deux Ouvrages de lui sur la Peinture: l'un en Allemand (*Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*), l'autre en Espagnol (*Lettre à Don Antonio Ponz*). J'ai lu le dernier; il est de 1776, même année que sa lettre. *Note de M. Falconet.*

** Je ne connois pas ce *Théodore* (*a*); & je n'ai pas écrit que Quintilien ne sait pas ce qu'il dit, quand il parle de nos arts. *Note de M. Falconet.*

(*a*) Ce nom de *Théodore* ne se trouve pas dans l'édition de M. le Chevalier d'Azara; il y a, à la place, celui de *Pausanias*. *Note du Traducteur.*

tendiez bourdonner sans cesse à vos oreilles que tels & tels se connoissent beaucoup mieux que vous en peinture, n'est-il pas vrai que vous continueriez à faire de très-beaux tableaux en laissant bourdonner, ou que vous tâcheriez de prouver que ces gens-là n'ont pas toutes les connoissances qu'on leur prête? Qu'ai-je fait? J'ai long-tems laissé dire; mais enfin lassé d'un millier de sottises sur l'art, vexé d'un tas d'insultes & de quelques persécutions faites aux artistes, j'ai dit: Voyons donc, Messieurs, si vos grands connoisseurs, vos grands juges, s'y entendent autant que vous le prétendez. Vous voyez, Monsieur, qu'il ne s'agit là que de littérateurs & de littérature, & que je n'ai jamais cru qu'un livre fît mieux faire un tableau que l'étude de la nature. Je n'ai écrit que pour modérer un peu la vanité persécutante des faux connoisseurs, & pour donner quelque hardiesse aux hommes modestes, à qui des prétendus docteurs veulent en imposer trop magistralement, & c'est toujours quelque chose. Il en revient aussi à moi, par exemple, des injures de porte-faix, que la vanité blessée m'a fait parvenir par la voie d'un *Journal Encyclopédique* *; quelques éloges par des hommes honnêtes, qui louent au moins mon courage; des avis de plus d'une espèce, qui, en éclairant mon esprit, me feront faire une beaucoup meilleure édition; l'honneur de votre lettre, qui m'éclaire aussi sur quelques-unes de mes fautes. Appellez-vous cela rien? Pour moi, je crois que c'est beaucoup.

* L'auteur, ou les auteurs ont reçu de ma part une réponse peut-être assez convenable. *Note de M. Falconet.*

Vous m'avertissez, Monsieur, que *je me suis trompé, lorsque j'ai fait deux discours differens de l'unique qui se trouve dans l'ouvrage de Winckelmann sur votre compte.* Je suis très-capable de m'être trompé, non-seulement en cela, mais en beaucoup d'autres choses, & quelquefois je n'y ai pas manqué. Cependant, si vous jetez un coup-d'œil sur la fin de la préface de M. Winckelmann (laquelle fin n'est pas traduite, si je ne me trompe) & sur la page 104 de l'ouvrage, peut-être verrez-vous que je ne suis pas fort répréhensible. C'est de l'original Allemand que je parle ; car le traducteur François a tout mis de suite, aux pages 312 & 313 de son premier volume. Si vous prenez la peine de lire la préface de M. Winckelmann, vous y verrez aussi de quel air il relève les savans qui se sont trompés ; & même il ne tiendra qu'à vous d'être choqué de son peu d'égard pour les talens des auteurs qu'il reprend, & de l'accuser de *médisance.* Vous pouvez du moins convenir, Monsieur, que si j'avois mérité la lapidation, ce ne seroit certainement pas à M. Winckelmann à me jeter la première pierre. J'aurois dû vous dire tout cela plus haut, mais je l'avois oublié.

J'en ai fait autant de la croyance dont vous n'êtes pas éloigné, dites-vous ; c'est que *les anciens prenoient l'idée de beauté d'une tête de cheval, de sa ressemblance à une tête de bœuf, comme étoit le fameux Bucéphale d'Alexandre.* Il faut encore que je répare cet oubli, & que je vous prie, Monsieur, d'observer qu'il n'est pas bien prouvé que les anciens crussent que la tête du cheval d'Alexandre ressemblât à celle d'un bœuf. Pline, recommandable en ce qu'il a recueilli les faits & les opinions

de l'antiquité, rapporte que le nom de Bucéphale fut donné à ce cheval, ſoit parce qu'il avoit le regard terrible, ſoit à cauſe d'une tête de taureau empreinte ſur ſon épaule. *Bucephalon eum vocaverunt, ſive ab aſpectu torvo, ſive inſigni taurini capitis, armo impreſſi.* (*L. VIII. cap.* 42.)

Je conviens qu'Aulu-Gelle dit que la tête de Bucéphale reſſembloit à celle d'un bœuf : *Equus Alexandri regis & capite & nomine Bucephalus fuit.* (*Noct. Attic. L. V. c.* 2.) Mais il faut obſerver qu'Aulu-Gelle écrivoit ſous le règne d'Adrien, tems où certains traits hiſtoriques, ſans conſéquence, pouvoient bien être défigurés. Il ſeroit donc poſſible que cet écrivain, collecteur auſſi bien que Pline, eût rapporté le propos comme il couroit alors, & qu'il ſe fût peu ſoucié de ce qu'il liſoit chez l'hiſtorien naturaliſte, pour lequel il n'avoit pas toujours la plus haute vénération. Quoi qu'il en ſoit, Pline me paroît dire une choſe plus vraiſemblable, & par conſéquent plus croyable : je m'y tiens, ſans blâmer ceux qui penſent autrement.

Quant à la tête de mouton, ou *teſta de carnero*, dont vous me parlez, elle ne me regarde pas, puiſque je n'en ai jamais dit mot. Je ſuis d'ailleurs ſi peu engoué de cette forme moutonnière, que je n'ai pas cru devoir la donner à la tête du cheval que je fais ; attendu qu'un beau cheval ne doit reſſembler ni au bœuf, ni au mouton, à moins que nous ne voulions faire un portrait, ou bien repréſenter telle ou telle race, ou bovine, ou moutonnière.

En finissant, vous m'avertissez, Monsieur, que si je veux parler sans passion, je conviendrai que ce qui constitue la beauté des ouvrages antiques, est bien supérieur à l'expression des chairs, des veines, des touches, de l'esprit, en un mot, de ce qui est souvent l'unique soutien des ouvrages modernes. Il me vient une idée : n'auriez-vous lu, dans ce que j'ai écrit, que ce qui vous a déplu ? Auriez-vous sauté à pieds joints sur les endroits où je pense comme vous ? Car ici vous répétez, avec un peu d'humeur, ce que j'ai dit avec passion en faveur des beautés sublimes de la sculpture Grecque. Quoi qu'il en soit, une statue n'étant autre chose que la représentation d'un homme vivant, tout ce qui constitue la vie & le mouvement lui est essentiel. Faites une statue savamment dessinée, (cela est difficile, sans doute,) joignez-y le sentiment, l'esprit, la vie, par tous les moyens qui portent ce caractère, (c'est un don accordé à peu d'artistes) & vous aurez fait une statue d'autant plus parfaite, qu'elle réunira ces parties si touchantes, au beau qui en impose. La preuve en est dans quelques antiques, où tout cela réuni, concourt à la perfection. Ah ! si vous pouviez voir la délicieuse *Andromède* & l'effrayant *Milon* de Pierre Puget, vous ne l'appelleriez pas *M. Puget.*

Vous m'invitez, Monsieur, à donner quelques notes au public sur les études que j'ai faites du cheval. Ce conseil de votre part est séduisant ; & si je n'avois pas encore pris de résolution, il pourroit m'embarrasser. M. Saly, statuaire François, a fait ce que vous demandez ; peut-être a-t-il bien fait. Peut-être aussi pourroit-on réduire

duire ce qu'il a donné au public à cette petite phrase : *J'écris comment j'ai fait un cheval ; c'est donc un cheval comme celui que j'ai fait que j'enseigne à faire.*

Pour moi, à qui l'idée n'est pas encore venue d'établir des règles sur mes productions, je pourrois bien y être gauche, & je craindrois qu'on n'apperçût dans mon labeur celui de la vanité ; c'est pourquoi je ne dirai point : *Il faut, si l'on veut faire un beau cheval, choisir & voir le naturel, comme je l'ai choisi & vu.* Je n'ignore pas qu'on peut donner un tour de candeur à tout cela ; mais le voile est transparent & laisse voir l'homme qui s'érige en modèle : si un ouvrage est beau, il en servira, sans que l'auteur s'en mêle.

Mais Aristote a donné sa *Poétique*, Longin son *Traité du Sublime* ; quantité d'écrivains en ont fait autant. Vraiment oui ; mais ce n'étoit pas dans leurs productions qu'ils puisoient les préceptes. Si j'avois sous les yeux quelques belles statues de chevaux, que je n'eusse pas faites, je risquerois de dogmatiser aussi, & je dirois en détail : *Voilà comme il faut faire un beau cheval.* A moins de cela je dois me taire, & m'en tenir à quelques mots que j'ai pu dire en parlant du naturel.

Je vous assure, Monsieur, que c'est avec bien du regret que je me vois forcé, par mon ouvrage, qui me laisse à présent peu de loisir, d'abréger le plaisir de causer avec vous. J'aurois, je crois, encore bien de petites choses à vous dire ; mais comme elles seroient peut-être un peu contraires à quelques-unes de vos lignes, je les supprime de bon cœur. Et qui peut répondre que ce ne seroit pas moi qui auroit tort ?

Savez-vous, Monsieur, combien est douce la demande que vous me faites de mon amitié ? Hélas ! les deux points du globe que nous habitons, sont bien éloignés l'un de l'autre...... Continuez de me parler avec la même franchise, vous exciterez toujours la mienne ; vous m'éclairerez ; vous me ferez retrouver l'aliment qui convient aux artistes. Qu'importe un peu de contrariété ! On se dispute doucement, on s'estime, on s'aime, on s'éclaire, on s'embrasse. C'est avec ces sentimens que j'ai l'honneur d'être *,

MONSIEUR,

A Saint-Pétersbourg, ce 23 Septembre 1776. V. S.

Votre très-humble & très-obéissant serviteur,
FALCONET.

---

* Si dans les papiers de feu M. Mengs, on avoit retrouvé l'original de ma lettre, & qu'il existât encore, on pourroit voir que sans y rien changer, j'y ajoute ici quelques mots çà & là, pour donner ou plus de force, ou plus de justesse à ma réponse. Par les dates & par le tems qu'une lettre est à parvenir de Madrid à Pétersbourg, on voit que j'écrivois presque sur-le-champ, sans trop pouvoir me relire ; mais je n'ai rien retranché, parce que cela est bien moins permis que d'ajouter quand on répond. *Note de M. Falconet.*



NOTE

De M. le Chevalier d'Azara sur les deux précédentes Lettres.

Il est parlé dans les *Mémoires sur la Vie & sur les Ouvrages de M. Mengs* du motif qui l'a engagé à écrire une lettre à M. Falconet. M. Mengs se trouvoit alors à Madrid, où je lui donnai connoissance des *Observations sur la statue de Marc-Aurele*, par ce sculpteur François, que M. Zinowieff, ministre de Russie à la cour d'Espagne, lui prêta; & ce fut même sur ses instances & par son canal que M. Mengs lui écrivit cette lettre. Il ne s'y arrête pas à réfuter toutes les erreurs qu'il avoit remarquées dans l'ouvrage de M. Falconet; mais il s'est contenté de défendre sa propre reputation & celle de M. Winckelmann, son ami. Quoique le ton dont se sert M. Falconet, dans ses observations, soit assez fort pour mettre en vibration des fibres bien moins sensibles que ceux de M. Mengs, celui-ci cependant, toujours bon & honnête, a employé, pour le réfuter, la plus grande modération, comme on vient de le voir par cette lettre même.

M. Falconet a répondu à M. Mengs avec la même

honnêteté. Il eſt malheureux que cet artiſte ait employé tant de talent à écrire un pareil ouvrage, dans lequel il paroît n'avoir eu d'autre but que d'épancher ſa bile contre les meilleurs écrivains anciens & modernes. Il y déploye un caractère ſingulier, en attaquant le mérite par-tout où il le trouve, & en marquant ſon chagrin de l'hommage rendu aux autres artiſtes; tandis qu'il ſe prodigue à lui-même des éloges, & qu'il reçoit avidement ceux que ſes amis ont bien voulu lui donner. Pour prouver les défauts de la ſtatue équeſtre de Marc-Aurele, il a compoſé un volume entier, dont la ſaine critique pourroit être réduite à trois lignes : le reſte ne ſert qu'à tracaſſer tout le monde, & à inſtruire le public de ſes querelles particulières. Il paroît qu'il ne s'eſt propoſé de déprimer cette ſtatue de Marc-Aurele qu'afin de faire mieux l'éloge de celle qu'il a lui-même exécutée de Pierre le grand à S. Pétersbourg, dont le cheval foule aux pieds le ſerpent de l'envie, tandis qu'il touche au moment de ſe jeter dans un précipice, en galoppant ſur une montagne qui fait la principale partie de cet ouvrage. La tête du monarque a été exécutée par la main délicate d'une femme *. Grace au ciel! nous n'avons pas en Italie de ſemblables ſtatues, ni des livres de cette logique.

Un grand nombre d'auteurs ont relevé les erreurs de Pline, & un plus grand nombre encore ont fait ſon éloge. Mais lorſqu'on trouve des fautes dans un écrivain,

* Mademoiſelle Collot, élève de M. Falconet, & qui a épouſé ſon fils.

on les fait remarquer avec modération, pour empêcher que d'autres n'y tombent de même, ſans les publier avec emphaſe & avec aigreur, M. Falconet auroit bien fait de ſuivre l'exemple de M. de Buffon, qui certainement n'a pas ignoré les erreurs du naturaliſte Latin ; mais qui les a vues comme les hommes d'un mérite auſſi éminent que le ſien doivent voir les choſes, c'eſt-à-dire, avec diſcernement & ſans fiel : auſſi ſon éloge de Pline ne ſera-t-il pas moins un éternel monument de ſa gloire que tous ſes autres ouvrages.

Si M. Falconet ne s'étoit pas livré à ſon imagination, il n'auroit pas joint à ſon livre l'écrit d'un de ſes amis, lequel s'efforce de prouver ſa reconnoiſſance, en tournant en ridicule Pline & Veſpaſien. Mais quel mérite, quel honneur, quelle gloire y a-t-il de rire aux dépens de ceux qui n'exiſtent plus depuis dix-ſept ſiècles, & qui ne peuvent ſe défendre ? Le tout cependant pour diſputer ſur la quadrature des formes & ſur d'autres pareilles inepties. Cet ami de M. Falconet, auquel il donne (ſans doute pour badiner) les titres de philoſophe & d'homme extraordinaire, manifeſte une ame faite pour avoir été le flatteur adroit de Veſpaſien & de Pline, s'il eut vécu de leur tems ; car on voit, en général, que les hommes qui ſont les plus ſouples quand ils penſent avoir quelque choſe à craindre, ſont auſſi les plus audacieux quand ils ſont sûrs de l'impunité ; & je ſuis convaincu que ce prétendu philoſophe ſe ſeroit regardé comme fort heureux, & même comme un homme de grande importance, s'il avoit pu être admis à la confiance & à la familiarité du dernier des eſclaves de Veſpaſien. Et ce n'eſt pas là ſans doute

trop avancer, lorſqu'on ſait que les premiers perſonnages de Rome ſe félicitoient de connoître les affranchis & les portiers de Séjan, ainſi que Térence le dit dans le ſénat : *Libertis quoque, ac janitoribus ejus noteſcere, pro magnifico accipiebatur.* Cependant il y avoit encore loin de Séjan à l'empereur.

Que de citations M. Falconet n'a-t-il pas entaſſées pour nous perſuader que Cicéron ne ſavoit pas le premier mot des arts ? tandis que ces paſſages cités prouvent le contraire, ou ne ſont que des ſophiſmes. Il ſemble donc que M. Falconet n'a pas ſaiſi la juſte valeur des expreſſions de Cicéron, quand il penſe qu'il parloit de bonne-foi, & qu'il étoit perſuadé de ce qu'il diſoit ; tandis qu'il paroît clairement que l'orateur Romain ne s'eſt ſervi de ces comparaiſons que pour chercher à rendre probable ce qui ne l'étoit pas ; & à prouver par-là la force de ſon éloquence : voilà ce qu'il faut entendre par les paradoxes de Cicéron.

Mais il eſt tems de finir. Ce que je viens de dire ſuffit, ſans doute, pour faire connoître le caractère de M. Falconet, ainſi que le motif qui a déterminé M. Mengs à lui écrire la lettre dont il eſt ici queſtion.

Fin du Tome premier.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME SECOND.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture.

Traduit de l'Italien.

> *Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes*
> *Infra se positas : extinctus amabitur idem.*
>
> HORAT.

TOME SECOND.



A PARIS,

A L'HÔTEL DE THOU, RUE DES POITEVINS.

M. DCC. LXXXVI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.

LETTRE DE M. MENGS A M. FABRONI,

Provéditeur-Général de l'Université de Pise.



LETTRE DE M. MENGS A M. FABRONI,

*Provéditeur-Général de l'Université de Pise *.*

JE vous demande mille pardons de n'avoir pas répondu tout de suite à votre agréable lettre ; j'en ai été em-

* Ceci est une réponse à une lettre de M. Fabroni, précepteur des enfans du grand-duc de Toscane, & connu très-avantageusement dans la république des Lettres en Italie.

Ce prélat avoit fait une description du fameux groupe de Niobé que le grand-duc, qui aime beaucoup les arts, fit transporter, il y a quelques années de Rome à Florence. M. Fabroni, qui savoit de quel prix étoit le conseil de M. Mengs sur cette matière, lui fit passer sa dissertation, en le priant de lui en dire son sentiment. La santé de M. Mengs étoit déjà si mauvaise dans ce tems-là, qu'on craignoit à chaque moment pour sa vie ; cependant il

pêché par une ſanté très-foible & une extinction totale de voix qui ne m'a pas permis de dicter mes penſées. D'ailleurs, la tâche que vous m'impoſez, de dire mon ſentiment ſur la diſſertation que vous m'avez fait paſſer, auroit, dans tous les tems, été au-deſſus de mes forces; mais elle l'eſt ſur-tout dans ce moment, où je ne me ſens pas en état de la moindre application. Cependant le deſir de vous obéir, m'a fait vaincre toutes ces difficultés; & je vais ſatisfaire à votre demande, en vous prïant d'avance de vouloir bien recevoir avec bonté mes réflexions, quelques peu ſatisfaiſantes qu'elles pourront vous paroître.

J'ai relu pluſieurs fois la diſſertation ſur le groupe de Niobé, & il me ſemble y avoir reconnu que votre intention a été de publier une deſcription auſſi ſavante qu'élégante de cet ouvrage, & d'en former une eſpèce de panégyrique, en portant chaque partie de l'art au plus haut degré de beauté, afin de donner à cette magnifique production toute la gloire qu'elle mérite. Sous ce point de vue, je ne puis qu'admirer votre docte diſſertation, où j'ai trouvé tout ce que j'aurois pu deſirer ſur ce ſujet, & même davantage, à quelques petites choſes près, qui, pour ainſi dire, ſont indifférentes,

---

dicta la lettre que nous donnons ici avec les notes qui l'accompagnent, leſquelles ont pour objet différens articles de la diſſertation de M. Fabroni, qui a été publiée depuis, & dont l'auteur a ſagement profité des avis de M. Mengs.

& que j'ai notées ſur la feuille ci-jointe, avec des chiffres de renvoi à la marge de votre ouvrage.

Je ſuis perſuadé que la méthode que vous avez adoptée dans votre diſſertation, eſt celle qu'il faudroit ſuivre en parlant des choſes qui ſont dans la poſſeſſion de grands princes, & que le public admire; puiſqu'en les expoſant d'une autre manière, on ne ſeroit approuvé ni de l'un, ni de l'autre parti; la critique ne devenant utile que lorſque le tems y a mis ſon ſceau, & quand le chagrin qu'elle cauſe néceſſairement eſt affoibli, & permet enfin à tout le monde de reconnoître la vérité.

La grande inégalité de perfection qui règne entre les figures qui compoſent le groupe de Niobé, ne peut avoir échappé à vos lumières, non plus que l'incorrection de pluſieurs de ces figures; vous n'ignorez pas d'ailleurs qu'un grand nombre d'autres ſtatues antiques ſont bien ſupérieures en beauté à celles-ci. Il y a au Vatican une Vénus aſſez médiocre & d'un ſtyle qui approche du lourd, mais dont la tête eſt fort belle, égale même à celle de Niobé; cependant cette tête eſt bien celle de cette ſtatue de Vénus, dont elle n'a jamais été ſéparée. Cette ſtatue eſt certainement la copie d'une autre beaucoup meilleure; & dans le palais du roi à Madrid, on conſerve une tête parfaitement ſemblable à celle du Vatican, mais infiniment plus belle, de ſorte même qu'il n'y a, pour ainſi dire, aucune comparaiſon entre l'une & l'autre. Je penſe qu'il en eſt de même du groupe de Niobé, dont les ſtatues nous paroiſſent fort belles, parce que nous n'avons plus celles qui étoient plus parfaites

encore ; car je ſuis perſuadé que vous ne regardez point ce groupe comme la production de très-grands artiſtes, & que vous le tenez plutôt pour de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artiſtes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroiſſent ſi médiocres. On doit remarquer auſſi qu'elles avoient été en partie refaites dans le tems du bas-empire, & que depuis, les modernes les ont enfin totalement dégradées en voulant les reſtaurer. Les recherches qu'on fera donc pour ſavoir ſi tel ouvrage eſt de Scopas ou de Praxitèle pourront faire le ſujet d'une belle diſſertation ; mais je crains que la vue des ſtatues ne les rendent inutiles, outre qu'il eſt bien difficile que nous puiſſions actuellement diſtinguer ce qu'on ne pouvoit déjà plus déterminer du tems de Pline ; ce qui nous prouve que la différence de ſtyle devoit être preſque imperceptible à l'œil.

Je vous prie néanmoins de ne pas croire que je mépriſe les monumens des anciens en général, ou qu'en particulier je n'eſtime pas celui dont il eſt ici queſtion ; bien au contraire, j'en admire pluſieurs autres qui lui ſont de beaucoup inférieurs ; mais je fais dans les parties de l'art une diſtinction entre la bonté du ſtyle & la perfection de l'ouvrage. Le premier nous fait connoître les règles & les principes d'après leſquels les anciens artiſtes opéroient ; mais la perfection dépend du plus ou moins de talent de ces artiſtes, à qui elle étoit particulière. Relativement à la première partie, j'admire preſque tous les monumens de l'antiquité, à l'exception ſeulement de

ceux du tems où la trop grande ignorance des artiſtes ne leur permit pas de laiſſer, dans leurs ouvrages, aucune trace de la manière des grands maîtres de l'art. Mais lorſque je conſidère les productions des anciens, qu'on a le plus loués même, du côté de la perfection, je ne les trouve pas tous également dignes des grandes louanges qui leur ont été prodiguées par tant d'hommes illuſtres, ainſi que nous l'apprennent quelques écrivains; ce qui me fait douter que nous poſſédions les ouvrages originaux des plus célèbres artiſtes de l'antiquité; m'en rapportant plutôt ſur cet article à la vérité de l'hiſtoire qu'au témoignage de ces productions même. Et lors même que celles que nous poſſédons me paroiſſent ne pouvoir être ſurpaſſées, j'aime mieux m'accuſer d'ignorance que de combattre la raiſon, qui me dit que ces ouvrages ne ſont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

Il n'eſt pas probable qu'on ait laiſſé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans les tems qu'on en a enlevé le plus grand nombre de ſtatues. Tous les noms que nous liſons ſur les marbres antiques, ſont inconnus dans l'hiſtoire; outre que pluſieurs ont été falſifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tel, par exemple, que celui de Glicon. Phédre * nous apprend que de ſon tems on mettoit encore des noms pſeudonymes ſur les ſtatues; & tel eſt peut-être celui de Lyſippe que porte l'Hercule du palais Pitti. Mais que dirons-nous

* Préface du L. V.

en admirant le ſublime Apollon du Belvedere, fait de marbre d'Italie, ainſi que pluſieurs autres excellentes ſtatues dont parle Pline **, en faiſant mention de la découverte faite de ſon tems du marbre blanc des carrières de Lunes? Qui eſt-ce qui oſeroit aſſurer que le ſuperbe groupe de Laocoon eſt celui dont Pline fait l'éloge? Et quand cela ſeroit, ſait-on s'il n'a pas été fait du règne de Titus, & ſi ce n'eſt pas là la raiſon pourquoi cet hiſtorien en parle avec tant d'enthouſiaſme? D'autant plus qu'il eſt fait de cinq différens blocs de marbre, & qu'il y a une trop frappante incorrection dans la ſtatue du fils aîné *.

Vous me direz, ſans doute, comment devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoiſſons pas aſſez le talent ſublime des Grecs pour en parler dignement; & il me ſemble, à vous dire le vrai, qu'il ſeroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au deſſin, qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous reſtent des anciens, pour nous former une juſte idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire: on regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous

** L. XXXVI, ch. 5.

* Il eſt ſans doute queſtion ici de la jambe droite de cette ſtatue, qui eſt plus courte que l'autre. Voyez ce qui eſt dit à la page 43 des Mémoires ſur la vie de M. Mengs. *Note du Traducteur.*

avons

avons ſous les yeux, & les artiſtes modernes en profitent pour excuſer leur propre ignorance, en alléguant qu'il ſe trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité; comme en effet il peut s'en rencontrer dans les ouvrages les plus ſublimes, parce que l'imperfection eſt inſéparable de l'humanité.

Il me paſſe mille idées à ce ſujet dans la tête; mais je ne veux pas abuſer ici de votre complaiſance, & je crains d'ailleurs de ne pouvoir pas m'exprimer avec aſſez de clarté pour me faire comprendre. Je finis donc en vous aſſurant de mon reſpect, & ſuis, &c.

---

1. Ce ſeroit un malheur pour les arts ſi leur perfection dépendoit d'une liberté qui ne peut avoir lieu de notre tems : cette idée décourageroit également les princes qui les protégent, & les artiſtes qui les cultivent.

2. Il me ſemble que les peintres & les ſculpteurs de la première époque de l'art n'ont pas cherché la grace, mais qu'ils ont ſeulement voulu atteindre à une imitation de la nature; qu'enſuite ils ont connu le beau, qui exclut déjà toute dureté de ſtyle; & par le petit nombre de peintures qui nous reſtent d'eux, on peut voir que leur ſtyle étoit plus ſuave, leur clair-obſcur mieux fondu, & leurs contours plus ſimples & plus coulans que ceux des peintres modernes; de même qu'ils mettoient plus d'élégance & de grandioſité dans leurs ouvrages de ſculpture.

3. Je ne comprends pas comment il se peut qu'on dise que la grace est austère, ces deux qualités étant diamétralement opposées l'une à l'autre.

4. Je crois que Praxitele & Apelle ne changèrent pas tant les formes que la manière, en rendant les formes de la beauté par un faire plus facile.

5. Je ne puis comprendre qu'il y ait plus d'une espèce de grace dans les arts. Les dessins de Raphaël, de Léonard de Vinci & d'André del Sarte sont beaux, de même que ceux du Guide & de l'Albane; ceux du Corrége sont gracieux, & ceux du Parmesan sont maniérés, & péchent contre la justesse des proportions.

6. Le bord tranchant des sourcils n'est pas un caractère de style dans les anciens ouvrages de l'art; mais il y sert plutôt pour marquer la couleur des sourcils, lesquels, s'ils sont noirs, donnent un caractère de sévérité; & dans ce cas on doit exprimer d'une manière fort sensible l'angle du sourcil. Et, en effet, on remarque que dans toutes les têtes de Jupiter le sourcil est très-aigu, & qu'au contraire le trait en est adouci dans les divinités qui ont une chevelure blonde. Si cela eût tenu au style, on retrouveroit ce même caractère angulaire dans la bouche, dans le nez & dans les autres parties, ainsi qu'on le remarque dans quelques monumens Etrusques, ou des plus anciens tems des Grecs.

7. Le bon Winckelmann étoit quelquefois un peu visionnaire, défaut excusable dans les antiquaires. J'ai actuellement sous les yeux la tête de plâtre dont il parle. Je n'y vois point une différence remarquable dans les sourcils ; & Pline n'a jamais dit qu'il y a eu deux Niobé, l'une de Scopas, l'autre de Praxitele.

8. Il me semble que la différence des formes entre la mère & ses filles, consiste davantage dans le plus ou le moins de grace, que dans le caractère même des formes.

9. Si l'on veut qu'il règne une douce harmonie dans ces figures, on en détruira le style austère. L'austère n'est propre qu'au style sublime, ou tout au plus au noble ; mais il ne peut pas se trouver dans le style suave, ni dans le gracieux.

10. Les seins de Niobé sont assez fournis, quoiqu'ils aient un peu perdu de leur élévation, ainsi que cela est ordinaire aux femmes d'un certain âge.

11. Il me paroît que cette figure ne représente pas un moribond, mais un homme déjà mort ; & la poitrine, selon moi, n'est pas fort gonflée par les muscles, mais la structure en est seulement d'un jeune homme accoutumé aux exercices du corps, comme on en voit dans la nature, quoiqu'à la vérité en petit nombre ; d'ailleurs cette construction dépend plus des os du torax que des

mufcles. Je ne puis croire que les Grecs aient voulu augmenter l'apparence des mufcles ; il me femble feulement qu'ils faifoient choix dans la nature de ce qui convenoit le mieux à l'idée du fujet qu'ils vouloient repréfenter ; car leur fyftême n'étoit point de changer ou d'altérer en aucune manière la vérité ; mais ils tâchoient de choifir ce que la nature offre de plus beau, & d'en fimplifier les formes. Le Laocoon nous repréfente un vieillard vigoureux, plein de fanté, fur qui le poifon agit avec violence, & rien de plus ; mais le Torfe n'eft que la vérité même.

12. Je crois que fi vous vous donnez la peine de relire avec attention le paffage de Plutarque, vous ne le condamnerez plus ; car il ne femble pas qu'il ait voulu dire que les peintres négligeoient les autres parties, mais qu'il ne fait qu'une comparaifon au peintre qui, en faifant le portrait d'une perfonne, s'applique à bien rendre les yeux & les autres parties du vifage dans lefquelles réfide, pour ainfi dire, l'ame, en ne donnant pas le même foin aux autres parties ; mais cela ne doit s'entendre que de la reffemblance avec tel ou tel individu ; car il ne s'agit ici que d'un portrait, fur lequel roule la comparaifon. Véritablement, nous voyons des ftatues antiques avec des têtes faites d'après nature, dont les corps font de la proportion la plus élégante, & dont il n'exifte peut-être point de modèle dans la nature : Alexandre, peint par Apelle en Jupiter tonnant, avoit la tête d'Alexandre même, mais le refte de la figure étoit purement idéal.

13. Suivant ce que j'ai pu obſerver aux têtes antiques, les yeux en ſont moins longs qu'aux bonnes têtes modernes; mais leur grandioſité conſiſte dans la forme, dans la coupe, & dans l'emboîture même de l'œil, ſelon les proportions de la beauté.

14. Quoique les os de l'orbite de l'œil doivent être longs & grands, cette doctrine feroit néanmoins dangereuſe à enſeigner; car les anciens ont fait, au contraire, l'os de la joue peu ſaillante, pour ne pas trop élargir la face, ou lui donner une forme triangulaire.

15. Le terme de *raccourci* appartient à la peinture, & n'a pas lieu dans la ſculpture, ſi ce n'eſt qu'on veuille parler du raccourciſſement des muſcles quand ils ſont en contraction, & de l'effet qui réſulte d'un membre replié ſur lui-même.

16. On pourroit demander un peu d'indulgence pour les modernes; parce qu'il n'eſt pas néceſſaire de les blâmer pour faire l'éloge des anciens, auxquels on pourroit dire, à la rigueur, que quelques modernes ſont ſupérieurs.

17. Il me ſemble qu'on fait grand tort à Léonard de Vinci, à Michel-Ange, à Raphaël, à André del Sarte, au Titien, au Corrége, à Paul Véronèſe, & à un grand nombre d'autres, quand on attribue la renaiſſance de la

peinture aux Caraches, & cela seulement, peut-être, pour faire honneur au groupe de Niobé; tandis que le profil de la femme qu'on voit par le dos, dans le tableau de la Transfiguration, & celui d'une autre près du Démoniaque, ainsi que de plusieurs autres figures de Raphaël, ressemblent plus à la Niobé que les têtes du Guide même.



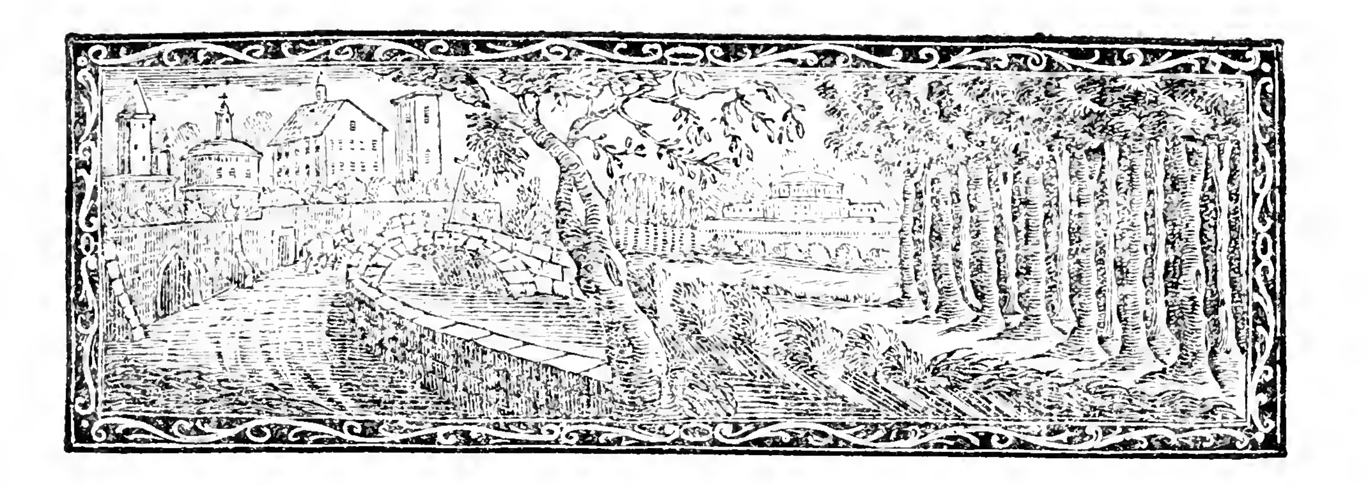
FRAGMENT

D'UNE SECONDE RÉPONSE

DE M. MENGS

A M. FABRONI.

FRAGMENT



FRAGMENT

D'UNE SECONDE RÉPONSE

DE M. MENGS

*A M. FABRONI**.

J'AI reçu la dissertation que vous avez faite sur le groupe de la famille de Niobé, avec la gravure qui y est relative, & la lettre dont vous avez bien voulu m'honorer. J'ai lu avec empressement cette dissertation,

* La précédente lettre est celle que M. Mengs envoya à M. Fabroni. J'ai de plus trouvé dans les papiers de ce peintre philosophe le fragment d'une autre réponse à laquelle il croyoit, sans doute, donner plus d'étendue, & qui est celle que je publie ici. J'ai cru ne point devoir en priver le public, parce qu'elle contient quelques réflexions utiles; & que tout ce qui vient d'un homme aussi extraordinaire doit être précieux.

dans laquelle j'ai admiré & la fineſſe de vos idées, & votre pénétration dans les plus grands ſecrets de l'art; ce qui m'auroit déterminé à vous répondre ſur-le-champ, ſans me livrer à de nouvelles réflexions, ſi je n'avois pas conſidéré que vous m'impoſez la tâche d'examiner vos penſées avec le plus grand ſoin, & de vous dire mon ſentiment avec franchiſe : demande à laquelle je ne puis me refuſer d'obéir.

Je commencerai par vous dire, que je ne mets point en doute ce que vous avancez dans votre ouvrage, qui me paroît très-bien écrit; d'autant plus que vous expoſez votre ſujet avec une chaleur & une énergie qui donnent un grand air de vérité à ce que vous dites.

Je ſuppoſe que vous avez fait examiner par des experts ſi les ſtatues du groupe de Niobé ſont faites de marbre de Grèce ou d'Italie; car dans le cas qu'elles ſoient de cette dernière eſpèce, la queſtion ſi elles ſont un ouvrage de Scopas ou de Praxitelle, tombe de lui-même, puiſqu'elles ne peuvent être alors, ni de l'un, ni de l'autre de ces artiſtes. Je vous avoue d'ailleurs que ces deux artiſtes me ſemblent ſi reſpectables, ſi grands & ſi excellens, que je ne puis m'imaginer que nous ayons quelque production de leurs ciſeaux, parmi toutes celles qui nous reſtent des Grecs. Il me paroît auſſi, par ce que dit Pline, que la différence du ſtyle de ces deux grands maîtres ne devoit pas être fort conſidérable, puiſque du tems de cet écrivain même on avoit déjà beaucoup de peine à diſtinguer l'un de l'autre.

Permettez-moi de faire quelques réflexions ſur le doute où je ſuis, que nous poſſédons les plus beaux ouvrages

de l'antiquité. Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople ; & que les statues qui y restoient encore du tems de Théodose furent détruites par l'ordre de cet empereur, & de quelques-uns de ses successeurs ; d'où l'on peut conclure que celles qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient par conséquent être de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borghèse, d'Agasias * ; mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du Torse du Belvédere. Le nom de Glicon qu'on voit sur l'Hercule Farnese, fait soupçonner que cela cache quelqu'imposture, puisqu'il n'est fait mention d'aucun sculpteur fameux qui ait porté ce nom ; & que d'ailleurs il y a dans le palais Pitti un autre Hercule, qui ressemble à ce premier, avec le nom de Lysippe ; ce qui a fait croire que ces deux ouvrages sont du nombre de ceux auxquels, suivant Phédre * *, les anciens ont donné des noms pseudonymes. Si l'Hercule Farnèse étoit véritablement un ouvrage de Glicon, celui qui l'a copié pour

* Lessing, dans son *Laocoon*, *p.* 284---288, prétend, avec beaucoup de vraisemblance, que cette statue représente Cabrias, général Athénien. Si cela est, cette statue appartient alors à la seconde époque de l'art. *Note du Traducteur.*

* * Préface du Liv. V.

faire celui du palais Pitti, y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux passer pour l'original. En supposant ce dernier une copie de l'autre, à cause de la grande ressemblance, & parce qu'il a été fait postérieurement au premier, il me semble toujours que ce n'est là qu'une statue de l'empereur Commode. Ajoutons encore à cela que ni Fulvius Ursinus, ni Flaminius Vacca, qui ont parlé de l'Hercule Farnèse, ne font aucune mention de l'inscription; tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du palais Pitti. Remarquons aussi que la manière dont sont sculptées les caractères de ces inscriptions n'est certainement pas celle dont se servoient les Grecs du bon tems de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles statues antiques qui nous restent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedere? La regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortalisé leurs auteurs? Si la beauté de son exécution nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette classe, il faut remarquer cependant qu'elle est de marbre de Carrara ou de Seravezza; & si l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiste Grec, je pourrai objecter que Pline dit expressément que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes de son tems *; de sorte qu'il est probable que cette statue fût faite du tems de Néron, & placée à Nettuno, où elle a été trouvée. Il est à croire aussi que son auteur n'a pas eu autant de talent que les autres statuaires employés par cet empereur à ses édifices de Rome, où devoient nécessairement se

* L. XXXVI, ch. 5.

faire les plus belles choſes par les plus habiles artiſtes.

Mais ce qui pourroit nous jeter ici dans le plus grand doute, c'eſt le merveilleux groupe de Laocoon, le plus beau monument qui nous ſoit reſté de l'art des anciens, & qui eſt exécuté d'une manière ſi ſublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en queſtion le talent ſupérieur de l'artiſte. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit, que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connut. Mais on pourroit demander ſi Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire ſur-tout les ſerpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des acceſſoires ne prouve pas une grande intelligence; puiſque dans ce cas ils nuiſent aux choſes principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute ſi le groupe de Laocoon que nous poſſédons eſt bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un ſeul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoiſſons eſt de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Ageſandre comme d'un excellent ſculpteur; & comme il eſt vraiſemblable que le groupe de Laocoon n'eſt pas le ſeul ouvrage qu'il a fait, il eſt à croire que les éloges que Pline lui prodigue, étoient dictés par d'autres cauſes que la beauté de ce groupe même, telles que ſon amitié pour l'artiſte, ſa complaiſance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaiſoit beaucoup, ou bien l'impreſſion qu'avoient faite ſur ſon eſprit les ſerpens, qui ſont la ſeule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées. Telle eſt entr'autres la manière de travailler le marbre avec le ciſeau ſeul, ſans faire

usage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quelqu'autre polissoir ; ce qui se voit sur-tout dans les chairs ; manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, comme, entr'autres, dans la Vénus de Médicis. Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties, & on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art, que lorsqu'on en a vaincu toutes les difficultés, c'est-à-dire, lorsque les artistes sont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaisir du spectateur, l'augmente au contraire. Ce style cependant ne peut pas s'être introduit du tems des meilleurs artistes ; parce que pour parvenir à poser certaines règles, il faut avant tout commencer stérilement par le plus nécessaire, pour ensuite, à mesure qu'on acquiert des lumières, exprimer les parties les plus essentielles des choses, & atteindre enfin au plus beau & au plus utile, ce qui conduit à la perfection, laquelle consiste dans une exécution uniforme de toutes les parties & dans leur régularité ; d'où résulte un tout propre à nous faire comprendre le sujet que l'artiste a représenté. En suivant cette marche, & en cherchant toujours les choses dont l'exécution est la plus facile, ainsi que cela est ordinaire à l'homme, il est naturel que, trouvant beaucoup de difficulté à unir ensemble toutes les parties de l'art ; savoir, l'imitation parfaite de la nature avec le choix le plus délicat & l'ordre le mieux raisonné, on abandonna ce qui demande le plus de talent, c'est-à-dire, ce qui tient à une imitation exacte de la vérité ; & l'on se forma des règles de pratique d'après les

ouvrages les plus fameux, qu'on chercha à copier au lieu d'imiter la nature. Voilà ce qui forma ce ſtyle gracieux, qui donne une idée de la perfection de l'art, de même que l'autre préſentoit une idée de la vérité. De cette dernière eſpèce ſont, ſelon moi, tous les ouvrages travaillés avec le ciſeau ſeul.

Ce qui me fait encore croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artiſtes de la première claſſe, c'eſt que dans le tems qu'on étudia le plus à les imiter, ſavoir, du règne d'Adrien, on opéroit d'une manière bien différente, c'eſt-à-dire, fort recherchée & très-finie, comme on le voit à l'Hercule du palais Pitti; manière que l'auteur de cette copie a cherché à imiter, pour la faire recevoir comme une production du fameux auteur de l'original. Il eſt bien plus facile d'imiter le ſtyle que les raiſons & le talent des grands maîtres; & c'eſt ainſi que les artiſtes auront inſenſiblement négligé ces parties, à compter depuis l'époque que la Grèce fut vaincue & opprimée. Cette idée ſemble confirmer auſſi la perſuaſion où je ſuis, que nous ne poſſédons pas les plus excellentes productions de l'antiquité, ou du moins que nous n'en avons tout au plus que des copies. Mais pour ne pas trop vous ennuyer, je paſſerai ſous ſilence pluſieurs autres réflexions que je pourrois ajouter à celles que je viens de mettre ſous vos yeux.

Vous m'accuſerez, ſans doute, de hardieſſe, de vouloir ainſi conteſter l'excellence de ce grand nombre de ſtatues antiques que nous admirons comme de très-beaux ouvrages. Je ne me haſarderai point de répondre à ce reproche auſſi librement que je le voudrois; cela con-

viendroit mieux à un homme de lettres, qui connoîtroit l'art, & qui l'auroit étudié, en examinant avec soin & réflexion les statues & les monumens anciens. Cependant pour satisfaire en quelque sorte à votre demande, je dirai que si l'Apollon du Belvedere avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit alors, sans contredit, d'une bien plus grande beauté; & elle en auroit davantage encore, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon seroit beaucoup plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on voit dans d'autres ouvrages. Mais il en est de même de toutes les productions humaines, qui, quelques belles qu'elles soient, pourroient toujours l'être davantage; & comme nous ne connoissons point la perfection absolue, nous ne pouvons pas déterminer les limites auxquelles sont parvenus les anciens artistes, qui furent si estimés & si loués par des hommes du plus grand mérite. Or, comme nous ne possédons aucun monument que nous puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage de ces artistes célèbres, je me flatte qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réunissoient à la fois la perfection, l'uniformité de style, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art est capable, sans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver dans les monumens qui nous restent.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages des anciens, me les rendent, au contraire, plus estimables, en considérant, par ceux que nous possédons,

ſédons, ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Il y a encore tant de ſcience & tant de talent dans les ouvrages faits par les eſclaves & les affranchis, qui exerçoient les arts à Rome, quoiqu'ils y fuſſent privés des honneurs & des récompenſes qui les ont portés à un ſi haut degré de perfection en Grèce, qu'on y remarque toujours, juſqu'à l'entière décadence de l'art, ce beau ſtyle de l'école, qui, juſqu'ici, a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais eſtimables juſqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Pour retourner enfin au groupe de Niobé, je vous dirai que je crois que c'eſt une copie d'un ouvrage beaucoup plus parfait, de quelque artiſte Grec, & que les ſtatues ſont le travail de différens ciſeaux d'un mérite inégal. Je penſe auſſi qu'elles ont été reſtaurées dans le tems du bas-empire, & même en partie entièrement refaites; ce qui a produit cette grande différence qu'on remarque dans leur exécution.

Quant à la manière dure & angulaire avec laquelle ſont faits les ſourcils & les cheveux, ainſi que vous l'obſervez, je ne crois pas qu'il faille l'attribuer à un ſtyle particulier du maître, mais plutôt à une intention particulière d'imprimer un caractère ſévère & triſte à la figure; car ſi cela avoit tenu au ſtyle, on le retrouveroit dans la bouche & dans les autres parties qui ſont ſuſceptibles d'une forme angulaire. On peut ſe convaincre que c'étoit là le véritable motif des artiſtes, par les têtes de Jupiter qui nous reſtent des anciens, qui toutes ont les ſourcils angulaires & fortement indiqués; ce qu'on ne trouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus,

d'Apollon, divinités auxquelles les anciens donnoient une chevelure blonde.

Je vous avoue que je n'ai pas assez de talent pour distinguer diverses espèces de graces; quoique je sache que la beauté & la grace sont deux choses différentes. Je ne comprends pas non plus comment, en sculpture, les contours peuvent être appellés raccourcis. Mais la force de ces expressions dépend probablement de l'idiôme de la langue Italienne, que je ne posséde pas assez bien. Quoi qu'il en soit, dans ma logique, je donne le nom de beau aux dessins de Raphaël, &c. . . . . . .



LETTRE
DE M. MENGS
A DON ANTONIO PONZ.



AVERTISSEMENT

DE M. D'AZARA.

LA lettre ſuivante de M. Mengs fut imprimée en 1776 à Madrid, dans un ouvrage de Don Antonio Ponz, intitulé : *Viaxe de Eſpana* (*Voyage d'Eſpagne*) *. M. Mengs voulut que cette lettre fût publiée telle qu'il l'avoit écrite en Eſpagnol : langue dans laquelle il ne s'exprimoit pas trop bien ; de ſorte qu'il s'y trouve quelques endroits aſſez obſcurs, qu'on a cherché à éclaircir autant qu'il a été poſſible, ſans néanmoins altérer la manière originale d'écrire de notre auteur. Nous y avons ajouté quelques notes deſtinées à expliquer différens termes de l'art.

---

* Cet ouvrage de M. Ponz eſt en ſix volumes *in*-12. La lettre de M. Mengs ſe trouve dans le ſixième, pag. 186. Dans le tems de la deſtruction des Jéſuites en Eſpagne, M. Ponz fut chargé par ſa cour de voir ſi dans les maiſons de cette ſociété il n'y auroit point de tableaux & d'autres ouvrages des arts qui mériteroient d'être recueillis. C'eſt cette tournée dans les différentes provinces du royaume qui lui ſuggéra l'idée d'écrire ſon voyage, qui eſt fort eſtimé. *Note du Traducteur.*

Cette lettre a été imprimée à Turin en 1777 ; mais cette traduction Italienne est si mal faite, que M. Mengs n'a pu en cacher son chagrin, & avoit résolu d'en publier lui-même une traduction, si la mort ne l'avoit pas prévenu ; car au défaut de clarté qui règne dans l'original Espagnol, le traducteur Italien a ajouté encore plusieurs erreurs & contradictions manifestes.

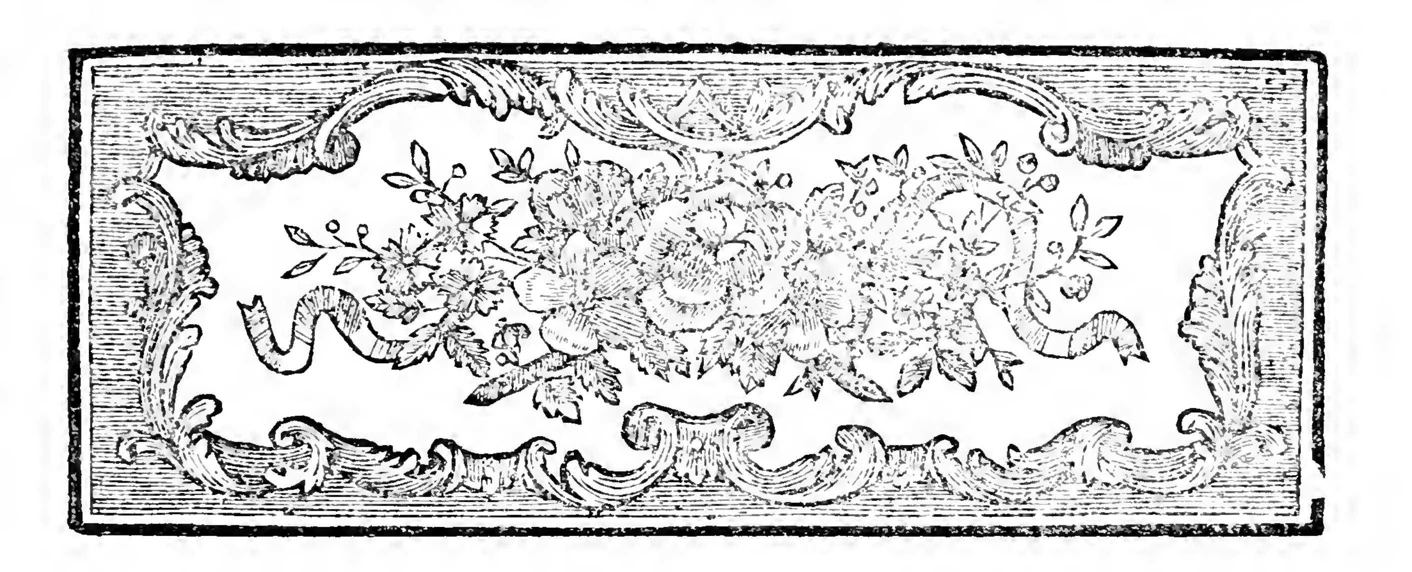
Ce fut à Florence que M. Mengs composa les *Mémoires sur le Corrége*, pour être insérés dans une nouvelle Collection des Vies des Peintres de toutes les écoles ; mais les auteurs de cet ouvrage ne prirent des Mémoires de M. Mengs que l'extrait tronqué qu'on y voit. Le but principal de M. Mengs, en composant ce Traité, fut de faire connoître le vrai mérite du Corrége, mais surtout de suppléer à ce qui manque à la vie de ce peintre célèbre, publiée par Vasari, & de corriger les erreurs considérables qu'on y trouve. Malgré qu'on eût déjà accusé Vasari de n'avoir pas écrit cette vie du Corrége avec toute l'instruction & toute l'impartialité convenables ; & quoique M. Mengs fût convaincu lui-même de cette vérité, il ne voulut cependant pas entrer dans cette question, & se contenta d'éclaircir, avec sa mo-

dération ordinaire, les faits ſur leſquels la reputation du Corrége eſt établie, ſans ſe ſoucier de l'opinion de ceux qui font une affaire nationale de ſoutenir le ſentiment de Vaſari.

Les Leçons-pratiques de Peinture ont été recueillies de différens manuſcrits compoſés ſans ordre & ſans méthode. M. Mengs les a données en différens tems, en différentes langues, & à pluſieurs de ſes élèves, ſuivant qu'il croyoit devoir les inſtruire de telle ou telle partie de l'art. Chaque élève les écrivoit à ſa manière, ſous la dictée de M. Mengs; de ſorte qu'il s'en eſt trouvé beaucoup qu'il a été difficile de débrouiller, & d'autres dont on n'a pu tirer aucun parti. Nous ſommes loin auſſi de prétendre qu'il n'y ait point d'erreurs dans ce que nous en publions ici; cela ſeroit même impoſſible, pour ainſi dire, vu le déſordre dans lequel ſe trouvoient ces papiers, l'irrégularite de ſtyle qui y règne, les répétitions continuelles & les fautes de langage qu'on y trouve, jointes à la manière diffuſe avec laquelle s'eſt expliqué M. Mengs. Je ne fais cette remarque qu'afin de prévenir les murmures de certaines perſonnes qui, pour exhaler le dépit que leur inſpire le mérite intrinſeque des ouvrages de notre auteur,

épiloquent ſur le ſtyle, & même ſur les mots; ſatisfaction que nous ne leur envions point, en condamnant même d'avance, avec eux, ce qu'ils pourront y trouver digne de leur critique. Nous nous contenterons de l'idée où nous ſommes, que leurs têtes ne ſont, en effet, remplies que de phraſes & de paroles, & que le plaiſir d'évaporer leur bile eſt ſans doute auſſi doux pour eux que celui de ſe grater quand ils ont la gale.





LETTRE DE M. MENGS A DON ANTONIO PONZ.

Vous me demandez, Monſieur, mon ſentiment ſur le mérite des plus beaux tableaux qui ſe trouvent dans le palais du roi à Madrid, pour en parler dans un de vos ouvrages. Quoique l'honneur que vous me faites de me ſuppoſer le talent néceſſaire pour cela, me donne le deſir & le courage de vous ſatisfaire; je vous avoue néanmoins que cette entrepriſe me paroît au-deſſus de mes forces, & plus difficile que vous ne le penſez, principalement par le défaut des connoiſſances littéraires & des qualités requiſes pour traiter une matière auſſi délicate.

Vous n'ignorez pas que tous les ouvrages de peinture

ne peuvent pas me paroître auſſi beaux qu'ils le ſont aux yeux de bien du monde ; quoique d'ailleurs j'admire infiniment plus que le vulgaire des amateurs les chefs-d'œuvre de l'art ; avec cette différence cependant qu'ils placent un artiſte au rang des grands peintres en raiſon du plaiſir qu'il fait éprouver à leurs yeux ; & que j'en admets par conſéquent beaucoup moins, parce que je me borne au petit nombre de ceux qui ont véritablement mérité le titre glorieux de grands maîtres.

Il eſt certain néanmoins que tous les hommes ſont déterminés par le même motif dans leur eſtime pour les productions des beaux-arts ; car l'ignorant comme l'homme inſtruit ſavent, plus ou moins, que ces arts ſont deſtinés à cauſer un ſentiment agréable par l'imitation des objets, & regardent par conſéquent comme bons tous les ouvrages où ils trouvent cette qualité, ſuivant les connoiſſances qu'ils en ont. Si ces ouvrages ſont aſſez médiocres pour qu'il ſoit facile d'en appercevoir les défauts, on les mépriſe en général. Si, par la variété des objets agréables & faciles à comprendre, on ſent du plaiſir à les voir, on les admire ſans héſiter. Mais lorſque dans un tableau on trouve des idées plus compliquées, dont les plus aiſées à ſaiſir nous conduiſent à la connoiſſance des plus difficiles, on jouit alors du plaiſir d'exercer l'imagination ; ce qui, en élevant notre eſprit & en flattant notre amour-propre, rend, comme par reconnoiſſance, cet ouvrage plus ou moins précieux à nos yeux, ſelon que les objets en ſont plus analogues à notre manière naturelle ou habituelle d'être. C'eſt par cette raiſon que le dévot, le laſcif, le ſavant, le fainéant, l'inepte

ou l'homme du peuple, admirent différens objets avec plus ou moins d'enthousiasme. Mais lorsque les choses sont tout-à-fait au-dessus de la portée de notre esprit, elles ne nous causent qu'un foible sentiment de plaisir, ou, pour mieux dire, elles ne nous en procurent aucun.

Par ce que je viens de dire, il est facile de comprendre combien les hommes doivent porter un jugement différent sur les productions de l'art, & à quel désagrément je m'expose en hasardant d'en parler avec trop de liberté. Nous tenons fortement à nos idées dans tout ce que nous approuvons, & nous ne manquons jamais de nous offenser du peu d'estime qu'on témoigne pour ce que nous avons loué, non par affection pour la chose même, mais par un effet de notre amour-propre, qui ne peut souffrir d'être contrarié en matière de goût; & lorsque nous manquons de force pour combattre la raison, nous avons recours au moyen ordinaire, qui est d'attaquer la réputation de ceux qui osent prendre le parti de la vérité, en les accusant de médisance, de jalousie, ou tout au moins de singularité; de sorte qu'il est souvent dangereux de connoître les défauts des hommes, & toujours très-imprudent de les faire remarquer sans nécessité.

Comme je veux néanmoins satisfaire en partie à votre demande, je le ferai en peintre, c'est-à-dire, en homme qui connoît toutes les difficultés de l'art, & l'impossibilité de le posséder sans défauts. Je suis bien éloigné de vouloir me constituer juge des maîtres de ma profession, & je puis vous assurer que j'ai une grande estime pour tous en général, même pour ceux sur qui je pourrois

exercer la critique la plus févère, fuivant les règles de l'art ; car quand je n'aurois aucun motif pour les eftimer, j'admire du moins le courage & la facilité avec lefquels ils ont fait leurs ouvrages, auxquels il ne manque fouvent que d'avoir été exécutés fur de meilleurs principes. Si je me détermine donc à vous communiquer quelques réflexions critiques, ce n'eft que pour l'avantage qui pourra en réfulter pour l'art, comme vous me le faites efpérer.

Mais avant d'entreprendre la defcription des tableaux que vous me demandez, je crois qu'il ne fera pas inutile de donner une idée fuccinte de la peinture en général, afin que les perfonnes peu verfées dans cette matière en aient du moins quelques notions, & puiffent fe rendre compte à elles-mêmes des beautés qu'on trouve dans les admirables productions de l'art dont je vais parler.

Vous n'ignorez pas que de tout tems la peinture a joui d'une fi grande eftime, que les Grecs lui ont donné le nom d'art libéral, afin de l'ennoblir par ce titre ; mais que depuis on a introduit, avec affez de raifon, le terme de beaux-arts parmi lefquels il lui convient infiniment mieux d'être placée. Il faut par conféquent confidérer la peinture comme un art noble & libéral, qui demande néceffairement une étude réfléchie & une certaine fupériorité d'efprit, avec une ame élevée. Elle doit encore être regardée comme un art noble & eftimable, pour avoir, dans tous les tems, conduit par fon excellence ceux qui l'ont profeffée aux honneurs & à la nobleffe, comme on peut s'en convaincre par plufieurs exemples, tant en Efpagne que dans d'autres pays.

La peinture mérite auſſi d'être admiſe au rang des beaux-arts, à cauſe des belles choſes qu'elle a produites; car tout ouvrage de peinture doit avoir un certain degré de beauté, ſans laquelle il ſera toujours mauvais.

La peinture ne peut être mieux comparée qu'à la poéſie, puiſque ces deux arts tendent également au même but, qui eſt d'inſtruire en amuſant.

L'objet de la peinture eſt d'imiter toutes les productions de la nature, non telles qu'elles ſont en effet, mais telles qu'elles nous paroiſſent être, ou telles qu'elles pourroient ou devroient être; car comme ſon but principal eſt d'inſtruire en flattant la vue, il ne faut pas imiter la nature telle qu'elle eſt, puiſqu'il ſeroit alors auſſi difficile ou plus difficile encore de comprendre les productions de l'art que celles de la nature même. Le vrai mérite de la peinture conſiſte donc à donner une idée des objets qu'offre la nature; & l'artiſte ſera d'autant plus digne de louange, qu'il ſaura rendre cette idée d'une manière plus parfaite, plus déterminée & plus préciſe.

Tout ce qui peut être l'objet de l'art ſe trouve dans la nature qui l'a produit, ſoit en entier, ſoit en partie; & quoique l'art ne puiſſe pas imiter avec la dernière perfection les objets de la nature, quand ces objets ſont d'une beauté parfaite (ce qui eſt fort rare); on peut dire néanmoins que les productions de l'art ſont, en général, plus parfaites que celles de la nature même, puiſque, par le moyen de l'art, on peut réunir toutes les perfections qui ſe trouvent éparſes dans la nature, ou qu'en l'imitant, on ſépare de l'objet tout ce qui n'eſt pas eſſen-

tiel à l'effet qu'il doit produire. D'ailleurs, la nature eſt ſi compliquée dans toutes ſes productions, qu'il eſt difficile d'en ſaiſir la forme & d'en diſtinguer les parties eſſentielles; au lieu que la peinture, avec les moyens dont nous venons de parler, donne des idées exactes & nettes des choſes produites originellement par la nature, ſans fatiguer l'eſprit; ce qui ne peut manquer de mériter notre approbation: car tout ce qui émeut ou nos ſens, ou notre ame, ſans cauſer de l'ennui, produit en nous des impreſſions agréables; de ſorte que nous jouiſſons d'un plaiſir plus vif par l'imitation que par l'objet imité. La peinture ne doit par conſéquent pas avoir pour but une imitation ſervile, mais idéale des choſes; c'eſt-à-dire, qu'elle ne doit choiſir dans la nature que les parties qui peuvent donner une idée eſſentielle & préciſe des objets. L'on obtiendra ce but, ſi l'on exprime les différences qui diſtinguent les objets les uns des autres, ſoit que ces objets ſe trouvent d'une nature tout-à-fait contraire, ſoit qu'ils aient quelque analogie entr'eux. Toutes les fois qu'on parvient à rendre viſibles ces différences eſſentielles des choſes, on donne une idée claire de leur nature & de leurs qualités, & par ce moyen l'eſprit ne peine pas à les comprendre.

Le peintre doit donc, comme le poëte, faire un choix dans les objets que lui préſente la nature. Mais ſoit que ces choſes exiſtent ou n'exiſtent pas, il faut du moins que le peintre ſe tienne toujours dans les bornes du poſſible; & jamais la beauté & la perfection ne doivent être portées à un degré plus qu'humain, ſi ce n'eſt dans

les êtres qu'on ſuppoſe d'une nature ſupérieure ou divine : ce qui ſeul peut les faire admettre dans la claſſe des choſes poſſibles.

On donne communément à cette beauté le nom d'*idéale*, parce qu'elle ne ſe trouve pas dans la nature : ce qui fait que beaucoup de monde ne regarde pas la beauté idéale comme vraie & naturelle. Le peintre doit toujours chercher à parvenir à ce beau idéal ; bien entendu cependant qu'il doit ſe reſtreindre aux objets que produit la nature, qui ſe rapportent à une ſeule & même idée, & adaptés de manière qu'ils forment unité dans l'ouvrage de l'art, pour fixer l'ame du ſpectateur, & produire l'effet que deſire l'artiſte. C'eſt en quoi conſiſte la magie de l'art, & c'eſt ce qui rend *pittoreſque* tous les objets de la nature, par le moyen de quelque ſituation propre à exciter l'admiration de ceux qui contemplent les productions de l'art.

Un tableau ſera eſtimé bon quand le choix du ſujet, l'imitation & l'exécution tendront au même but : il ſera, au contraire, regardé comme défectueux ſi ces qualités lui manquent ; quoiqu'il puiſſe d'ailleurs être d'un ſtyle plus ou moins bon, ſuivant le choix qu'aura fait l'artiſte des objets qu'il s'eſt propoſé d'imiter.

Des différens Styles de la Peinture.

LA réunion de toutes les parties qui concourent au mécaniſme ou à l'exécution d'un tableau, forment ce que j'appelle *Style*, qui, à proprement parler, conſtitue

la manière d'être des ouvrages de l'art. Il y a une infinité de ſtyles : les principaux néanmoins, & ceux dont tous les autres ne ſont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé ; ſavoir, le ſublime, le beau, le gracieux, l'expreſſif & le naturel. Je ne parlerai pas de ceux qui ſont vicieux, quoique je ne veuille pas mépriſer les artiſtes qui en font uſage : car on voit ſouvent de grands défauts unis à de grandes beautés ; ce qui fait qu'on imite ou qu'on adopte quelquefois par ignorance le vicieux, en prenant ſes défauts pour des qualités louables.

Decipit exemplar vitiis imitabile.
HORAT.

Je tâcherai de donner de ces différens ſtyles la définition la plus exacte & la plus claire qu'il me ſera poſſible, quoique ce ſoit peut-être une entrepriſe au-deſſus de mes forces. J'y ſuis néanmoins porté par l'eſpérance que cet eſſai engagera des perſonnes plus habiles que moi, à mieux développer les idées que je vais communiquer ; & je me ſoumets d'avance à la critique, ſi l'on peut enſeigner des choſes plus eſſentielles ſur une matière ſi importante, tant pour les peintres que pour les amateurs de l'art ; afin qu'on apprenne à bien connoître, à bien diſtinguer les différens ſtyles, & à apprécier ceux qui méritent à juſte titre d'être admirés.

❋

Du Style ſublime.

PAR ſtyle ſublime dans la peinture, j'entends la manière propre à l'exécution de grandes idées qui préſentent à notre eſprit, & qui nous rendent ſenſibles les qualités des objets qui ſont ſupérieures à celles qu'offre la nature. La magie de ce ſtyle conſiſte à ſavoir former une unité d'idées du poſſible & du non-poſſible dans le même objet. Voilà pourquoi il eſt néceſſaire que l'artiſte n'employe que des formes & des choſes connues, auxquelles il doit donner une perfection qui n'exiſte que dans ſon imagination; en faiſant abſtraction de tous les ſignes du mécaniſme des parties dont il fait choix dans la nature. Le *mode* * de cette manière d'exécuter doit être ſimple dans toutes les parties, uniforme & auſtère **, ou du moins grande & grave.

* Par *mode*, M. Mengs entend ce qu'on appelle communément, en peinture, *ſtyle* ou *manière*.

N. B. Comme le mot *mode* pourroit peut-être embarraſſer le Lecteur, nous nous ſervirons dans notre traduction de ceux de *ſtyle* & de *maniere*.

** Par *auſtère*, M. Mengs veut dire que l'exécution doit avoir un air de ſimplicité, & que les contours n'en demandent pas une ligne auſſi courbe, ni auſſi ondoyante que ceux des ſujets gracieux; que le clair-obſcur, le coloris, les draperies, les attitudes & l'expreſſion exigent un caractère de nobleſſe & de grandioſité qui rejète tous les petits détails, & principalement toute eſpèce d'affectation.

Nous n'avons aucun modèle de ce ſtyle dans les ouvrages de peinture, parce que nous n'en poſſédons aucun des anciens Grecs ; ce qui fait que nous devons avoir recours à leurs ſtatues, parmi leſquelles celle de l'Apollon Pythien du Belvédère au Vatican approche le plus de ce ſtyle; dont la vraie perfection devoit ſe trouver dans le Jupiter & dans la Minerve de Phidias à Elide & à Athènes. Raphaël d'Urbin, au lieu du ſtyle ſublime, n'eſt parvenu qu'à la grandioſité ; tandis que Michel-Ange a choiſi le terrible *; & quoique l'un & l'autre aient approché du ſublime dans leurs conceptions & dans leurs inventions, ils s'en ſont toujours écartés dans les formes. Il faut convenir néanmoins que leur manière d'exécuter, principalement celle de Raphaël, étoit très-propre au ſtyle ſublime. Annibal Carache, en imitant les formes des ſtatues antiques, en a quelquefois approché, ainſi que le Dominicain, ſans qu'ils aient pu cependant y unir la ſublimité des idées & du ſtyle.

---

* Nous avons déjà expliqué ailleurs ce qu'on entend par ſtyle *ſublime* ou *grand* ſtyle. L'épithete de *terrible* s'applique, par métaphore, au ſtyle pour la compoſition duquel l'artiſte choiſit les attitudes les plus forcées & les plus extraordinaires, ainſi que les lignes les moins ſuaves pour l'exécution, les grands extrêmes pour l'expreſſion, & le ton le moins naturel & le moins agréable pour le coloris : ſtyle qui, par conſéquent, eſt exactement le contraire du ſuave & du gracieux. L'on ne peut nier que Michel - Ange n'ait été très-excellent dans ce genre.

Du beau Style.

LA beauté eſt l'idée ou l'image de la perfection poſſible. On ne parvient jamais à rendre la perfection ſenſible ſans produire la beauté ; & il n'y a point de beauté qui n'indique quelque qualité louable, ou quelque perfection dans l'objet qui en eſt doué. De plus, la beauté élève notre eſprit à la connoiſſance des qualités eſtimables des objets, qui ſans cela lui feroient reſtées obſcures & difficiles à appercevoir.

Le ſtyle propre à rendre de ſemblables objets doit être pur & dépourvu de toutes les parties inutiles & gratuites ; ſans toutefois en omettre aucune qui ſoit eſſentielle, en plaçant chaque choſe ſuivant la dignité & la qualité qu'elle a dans la nature. Cependant l'exécution en doit être plus individuelle & plus ſuave que dans le ſtyle ſublime ; de manière néanmoins à pouvoir nous donner une idée diſtincte & claire de la perfection poſſible.

Ce beau ſtyle n'a pas encore été porté à la perfection par les modernes. Si nous poſſédions les ouvrages de Zeuxis, & particulièrement ſon Hélène, nous pourrions nous en former une juſte idée. Les ſtatues Grecques qui nous reſtent ſont, en général, plus ou moins de ce ſtyle, ſuivant la convenance de chacune ; & quand même dans quelques-unes l'expreſſion énergique des paſſions eſt fortement prononcée, comme dans le Laocoon, les formes heureuſes de la beauté s'y ſont néanmoins toujours ap-

percevoir, quoique la ſituation en ſoit violente & altérée.

Il ſemble que la beauté change de caractère ſuivant l'objet où elle ſe trouve; c'eſt ainſi, par exemple, que nous voyons que dans l'Apollon du Vatican elle approche du ſublime; dans le Méléagre elle eſt humaine ou héroïque; la Niobé nous fait voir la beauté du ſexe; & dans l'Apollino * & la Vénus de Médicis, nous trouvons celle qui convient aux ſujets gracieux. Le Caſtor & Pollux de Saint-Ildephonſe, la Lutte de Florence, le Gladiateur Borghèſe, & l'Hercule Farnèſe, offrent tous un caractère différent; mais malgré cette différence, on remarque facilement que les artiſtes qui ont fait ces chefs-d'œuvre n'ont jamais oublié de leur donner de la beauté.

Les idées de Raphaël ne ſe ſont élevées que fort peu au-deſſus des objets que lui préſentoit la nature, & il leur manque toujours une certaine élégance. Annibal Carache excelloit dans la beauté mâle; l'Albane dans celle du ſexe; le Guide dans les têtes de femmes; mais elle conſiſte chez ces artiſtes plutôt dans les formes que dans le ſtyle.

---

* Statue d'Apollon plus petite que nature, à laquelle on donne en Italie le nom d'*Apollino*.



Du Style gracieux.

LA grace eſt un mot ſynonime avec celui de bienfaiſance ; de ſorte que les objets qui nous paroiſſent gracieux ſont ceux qui nous donnent une idée de cette qualité. C'eſt pourquoi le ſtyle gracieux conſiſte à donner aux figures des mouvemens modérés, aiſés, délicats & plus modeſtes que fiers. L'exécution en doit être bien finie, facile, ſuave & variée, mais ſans tomber dans le maniéré.

Ce fut là, à ce que diſent les Grecs, la partie qu'Appelle avoit portée à un degré ſupérieur ; & malgré la modeſtie de cet artiſte, il ſe faiſoit néanmoins gloire d'en être doué, en avouant ingénument que ſes rivaux poſſédoient, à la vérité, mieux que lui quelques parties de l'art, mais qu'il les ſurpaſſoit tous dans la grace. Il faut remarquer ici que les anciens avoient une idée toute différente de la grace, de celle que nous nous en formons aujourd'hui ; car en comparant celle que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une eſpèce d'affectation théâtrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, en certains mouvemens & en certaines attitudes qui n'ont rien de naturel, & qui ſemblent plutôt pénibles & même violens, ou ſemblables à ceux des enfans, comme on le voit dans quelques ouvrages du grand Corrége même, mais plus encore dans ceux du Parmeſan & d'autres peintres qui ont ſuivi

la même route. Ce n'eſt pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui ſervoit à donner une idée de la beauté, de même que celle-ci ſert à nous former une idée de la perfection, en nous faiſant appercevoir les parties les plus agréables des belles choſes.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient laiſſés de ce ſtyle, ſont la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa* Borghèſe, & ce qui reſte d'antique du beau Cupidon de la même *Villa*, ainſi qu'une Nymphe qui eſt dans la précieuſe collection de Saint-Ildefonſe, & pluſieurs autres ſtatues. Raphaël a bien donné la vraie grace aux mouvemens des figures; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours, & ſon exécution, en général, a quelque choſe de trop prononcé & de trop déterminé *.

Le Corrége peut ſervir de modèle pour le ſtyle gracieux dans les contours, dans le clair-obſcur, & dans tout ce qu'on comprend ſous le nom d'exécution. Cet ar-

* Par exécution *determinée* on entend celle qui préſente les objets d'une façon plus évidente qu'il ne convient. Le ſpectateur, ainſi que le Lecteur, aime à trouver dans un ouvrage quelque choſe à deviner; de ſorte qu'un auteur qui épuiſe trop ſa matière dégoûte le Lecteur, en mortifiant ſon amour-propre; parce qu'il ſemble le ſuppoſer incapable de découvrir par lui-même les conſéquences de ſon raiſonnement. De même le peintre qui prononce trop fortement les choſes, particulièrement ce qui a rapport à l'expreſſion, nuit à la beauté. Tout extrême eſt vicieux; & la plus grande difficulté eſt de ſavoir choiſir un terme moyen, & de ne point s'en écarter.

tifte poffédoit au plus haut degré la partie dont fe vantoit Apelle, quand il dit de Protogène, qu'ils étoient égaux en tout, mais que celui-ci ne favoit pas quand il falloit quitter un ouvrage : voulant donner à entendre par-là que le trop grand travail nuit à la grace des ouvrages de l'art, & qu'il eft contraire au ftyle gracieux.

Du Style expreffif.

PAR ftyle expreffif, j'entends celui que l'on admire dans un tableau dont l'auteur a fait de l'expreffion le principal but de fon travail. L'exécution en doit être déterminée & finie. On peut propofer Raphaël comme un parfait modèle de ce ftyle, n'ayant jamais été furpaffé par perfonne dans cette partie de fon art. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expreffion : trop fenfibles à la perfection, ils craignoient de défigurer les formes par l'altération qu'occafionnent les paffions fortes.

Aucun des artiftes modernes n'a fu faifir auffi-bien le jufte degré de l'expreffion que Raphaël, qui femble avoir fait le portrait des figures qu'il a mis fur la toile ; tandis que la plupart des autres maîtres, quoique d'un grand mérite, n'ont peint que des efpèces de perfonnages factices ou fcéniques, qui paroiffent vouloir imiter les actions des perfonnes qu'ils repréfentent : ce qui n'eft qu'une pure affectation, & prouve vifiblement qu'ils ne font pas pénétrés de la paffion qu'ils veulent rendre ; mais que l'artifte a feulement cherché à leur donner une

certaine attitude pittorefque. Quelques peintres, eftimables d'ailleurs, n'ont fait confifter l'expreffion que dans certaines actions particulières ; d'autres font tout-à-fait froids & fans vie ; mais Raphaël a généralement bien réuffi dans toutes les parties ; fon exécution répondant parfaitement à toutes les parties de ce ftyle, ainfi que je le ferai voir en donnant la defcription des tableaux.

Du Style naturel, ou de l'imitation de la nature.

QUOIQU'EN général le but de la peinture foit de repréfenter les objets ou les idées que nous offre la nature, j'entends néanmoins ici par ftyle naturel celui par lequel l'artifte ne cherche qu'à rendre la nature même, fans la corriger & fans l'embellir ; ce qui doit être appliqué aux peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de donner quelque beauté idéale à leurs originaux, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau, en fe contentant de la copier telle qu'elle s'eft préfentée à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque inftant.

Je crois que l'on peut comparer ce ftyle de la peinture au ftyle de la poéfie comique, pour lequel on fe fert bien, à la vérité, de la verfification ou du mécanifme des vers, mais fans employer aucun génie, ni les moindres idées poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrant, Gérard Dow, Teniers, &c. ont porté ce ftyle à un haut degré de perfection ;

cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diegue Vélafquez ; & fi le Titien lui a été fupérieur dans la partie du coloris , on peut dire que Vélafquez l'a beaucoup furpaffé dans l'intelligence du clair-obfcur & dans la perfpective aërienne, qui font les parties les plus néceffaires à ce ftyle pour parvenir à l'idée de la vérité : les objets naturels ne pouvant exifter fans avoir du relief & fans qu'il y ait une certaine diftance entr'eux ; au lieu que la beauté des couleurs locales eft arbitraire. Si l'on veut une plus grande inftruction fur ce fujet que celle qu'on peut puifer dans les ouvrages de Vélafquez , on doit étudier la nature même ; cependant cet artifte nous offre ce qu'il y a de plus effentiel dans cette partie.

Il fera facile de connoître les qualités qui ont du rapport à ces différens ftyles , lorfqu'on confidérera que toutes les parties de l'imitation , de même que celles de l'exécution, doivent concourir à l'expreffion du premier concept de l'artifte. Je ne dirai donc rien des autres ftyles , qui font tous plus ou moins parfaits , & qui ont rapport à l'un ou à l'autre de ceux dont nous venons de parler.

Des Styles vicieux.

JE crains beaucoup de déplaire à un nombre infini d'amateurs, en parlant des ftyles vicieux , qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'eft pas affez délicat , ni affez sûr, pour difcerner le vrai mérite des grands maîtres ;

de ſorte qu'ils ſe trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'eſt cette ignorance qui a fait adopter par pluſieurs le ſtyle chargé de quelques imitateurs de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour la grande manière de ce maître; de même qu'ils ont admiré comme le ſtyle gracieux du Corrége, la manière léchée & affectée de quelques peintres de l'école Lombarde. Il en eſt de même de ces ſtyles maniérés, qui, pour ainſi dire, ne conſiſtent, en général, que dans une exagération des choſes accidentelles de la nature, dont on ſe ſert pour donner une idée diſtincte des objets à ceux qui ne peuvent les comprendre par leurs ſeules parties eſſentielles. Les moyens dont ſe ſervent les artiſtes qui emploient ce ſtyle pour plaire aux amateurs de cette trempe, c'eſt d'embellir leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & par le contraſte du clair-obſcur, & par une diſtribution arbitraire des ombres & des maſſes de lumière: de manière que ces ouvrages ſont plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raiſon. Ce ſtyle a été adopté par pluſieurs artiſtes eſtimés, particulièrement hors de l'Italie, dont je reſpecte néanmoins les noms, à cauſe de leur mérite dans d'autres parties, telles que la facilité & l'abondance d'idées, le talent ſupérieur avec lequel ils ont vaincu ou mépriſé les plus grandes difficultés, & la modeſtie qu'ils ont eue de ſe contenter d'exceller dans les parties qui leur étoient faciles, ſans craindre la cenſure des amateurs éclairés.

Du Style facile.

QUELQUES peintres ont eu un ſtyle fort beau & très-facile, ſans être tombés dans de grands défauts, tels, par exemple, que Pierre de Cortone & ceux de ſon école, parmi leſquels Lucas Jordans s'eſt principalement diſtingué. On pourroit donner à ce ſtyle le nom de facile ou de commun. Les peintres qui s'en ſont ſervi, n'ont pas cherché la perfection, mais ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion neceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, ſans les porter à la perfection, qui eſt connue de peu de perſonnes, pas même généralement de ceux qui récompenſent le plus magnifiquement les maîtres de l'art; de ſorte que les artiſtes les plus célèbres n'ont ſouvent donné à leurs compoſitions que le degré de perfection néceſſaire pour que le plus grand nombre des amateurs puiſſe les comprendre ſans une forte tenſion d'eſprit.

Pour ce qui regarde la pratique même de la peinture, elle comprend cinq parties principales, qui ſont le deſſin, le clair-obſcur, le coloris, l'invention & la compoſition. Les trois premières parties ſont abſolument néceſſaires dans quelque ouvrage de peinture que ce ſoit, & l'on peut démontrer ſi ce qui s'exécute par elles eſt bien ou mal fait. Il n'en eſt pas de même des deux autres parties, où il y a beaucoup d'arbitraire; & quoique la raiſon doive y préſider, on peut dire cependant qu'elles ſont

toujours en quelque ſorte ſoumiſes à l'opinion. Voilà d'où naît la difficulté d'établir des règles aſſez fixes pour qu'elles puiſſent être également ſatisfaiſantes pour tout le monde; & comme c'eſt l'invention & la compoſition qui règlent le choix, chaque artiſte fait le ſien ſuivant ſa manière de voir, & ne manque pas de le trouver le meilleur.

Du Deſſin.

CE ſeroit trop entreprendre que de vouloir donner une idée étendue de toutes les parties relatives au deſſin; cette diſcuſſion ſeroit même déplacée ici. Je me contenterai donc de dire que la perfection du deſſin conſiſte dans la correction, c'eſt-à-dire, dans une imitation exacte de toutes les formes que la nature préſente à notre vue; & dans le talent de donner à chaque figure le caractère qui lui eſt propre: ce qui dépend ſur-tout du choix qu'on fait dans la nature de ce qui convient le mieux à l'objet & au ſujet du tableau.

Du Clair-Obſcur.

LA beauté du clair-obſcur conſiſte en ce que le peintre ſache bien imiter tous les effets de la lumière & des ombres dans la nature; pour donner à ſes ouvrages de la force, de la douceur, de la variété & une juſte dégra-

dation qui ferve au repos de la vue, tant dans les ombres que dans les lumières; enfin, à faire connoître par le clair-obfcur le caractère particulier d'un tableau, en y répandant de la gaîté ou de la majefté.

Du Coloris.

LE coloris, pour être beau, demande une exacte imitation des couleurs locales *, ou du ton des couleurs de chaque objet; il faut auffi que le même ton règne, tant dans les clairs que dans les ombres & les demi-teintes; de forte que la dégradation de chaque couleur & de chaque demi-teinte foit en raifon de la diminution de la lumière, ou de l'interpofition de l'air ambiant entre les objets & notre vue; en un mot, qu'il y ait une parfaite harmonie entre les couleurs, & que celles-ci reçoivent tous les accidens qu'on apperçoit dans la nature; afin que le coloris foit beau, brillant, moëlleux, vigoureux & fuave.

De l'Invention.

L'INVENTION eft la partie la plus vafte de la peinture, & celle qui fert le plus à faire connoître le génie & le

---

* Par *couleur locale*, on entend la couleur propre & naturelle des chofes, & qui les diftinguent entr'elles.

talent de l'artiſte ; de ſorte qu'on peut la regarder comme la partie poétique de l'art. Elle conſiſte dans le choix de la première idée d'un tableau ; idée que le peintre ne doit perdre de vue qu'au dernier coup de pinceau à donner à ſon ouvrage. C'eſt peu que l'artiſte conçoive une idée heureuſe, & rempliſſe la toile d'un grand nombre de figures, ſi elles ne concourent pas toutes au développement du ſujet principal ; & ſi cet enſemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement aux ſpectateurs l'idée du ſujet qu'on traite, de manière à diſpoſer & à préparer l'ame à être émue par l'expreſſion & les attitudes des principales figures, c'eſt en vain qu'on emploiera des expreſſions violentes & des attitudes forcées, ainſi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. Pour donner une idée de cette partie de l'art, je ferai plus bas la deſcription du tableau connu ſous le nom de *lo ſpaſimo di Sicilia*, qui eſt dans le palais du roi à Madrid.

De la Compoſition.

PAR compoſition on entend l'art d'agencer & d'unir enſemble, d'une manière belle & convenable les objets dont on a fait choix par le moyen de l'invention. Ces deux parties vont toujours enſemble ; car les meilleures idées, ou les inventions les plus heureuſes feroient bien moins agréables ſans une bonne compoſition. La beauté de celle-ci dépend principalement de la variété, des op-

positions, des contrastes * & de la distribution bien entendue de toutes les parties qui composent un ouvrage. Cependant c'est l'invention qui doit disposer convenablement des parties de la composition, pour assigner à chacune la destination & la place qui lui convient.

La peinture, comme toutes les choses humaines, a éprouvé beaucoup de révolutions; elle a eu son tems d'accroissement & de décadence; tantôt elle s'est élevée jusqu'à un certain degré de perfection, tantôt elle est tombée de nouveau. Elle a été non-seulement soumise à différentes variations dans ses succès, mais elle a éprouvé des changemens dans ses principes fondamentaux même; de sorte que ce qui dans un tems a été l'objet principal de l'art, a été regardé, dans un autre tems, comme à peine nécessaire. Les différentes parties de la peinture ont de même subi de pareilles révolutions, & ont été soumises aux diverses opinions des hommes.

Il est à croire qu'avant les Grecs aucune nation n'avoit réduit la peinture en art, & qu'aucun autre peuple ne l'a portée à un si haut degré de perfection qu'eux. Leur style & leurs principes étoient bien différens de ceux de

---

* Par *contraste* on entend, en peinture, la variété bien raisonnée de toutes les parties. C'est l'opposé de ce qu'on appelle répétition. Si, par exemple, dans un groupe de trois figures, l'une se montre de face, l'autre de profil, & la troisième par le dos, il y aura un bon contraste. Ainsi chaque figure & chaque membre doit être en contraste avec les autres du même groupe; ainsi que les différens groupes d'un tableau doivent contraster entr'eux. Les couleurs locales même ont leur contraste.

nos artiſtes modernes ; quoique dans tous les tems l'imitation de la nature ait été le principal objet de la peinture.

La beauté étoit en ſi grande eſtime chez les anciens Grecs, qu'ils ne regardoient comme digne d'être imité que ce que la nature leur offroit de plus beau ; de manière qu'on peut dire que c'eſt ce peuple qui a créé & perfectionné le beau ſtyle. Le ſoin ſingulier que leurs meilleurs artiſtes donnèrent à cette partie, leur fit négliger les grandes compoſitions qui font la gloire de quelques artiſtes modernes. En effet, les tableaux les plus célèbres de Polignote, de Zeuxis, de Parrhaſius & d'Apelle, étoient compoſés d'un très-petit nombre de figures ; & leurs compoſitions, quoique pleines de génie, ne contenoient pas beaucoup d'objets. Par les ouvrages qui nous reſtent des Grecs, il eſt facile de s'appercevoir que dans leurs grandes compoſitions même ils s'appliquoient plus à rendre parfaite chaque figure en particulier qu'à en former un bon enſemble. On pourroit donner encore d'autres raiſons pourquoi les anciens peintres ne mettoient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages ; dont l'une eſt, qu'un objet, pour être beau & parfait, demande à être avantageuſement placé pour reſter dans ſon vrai jour ; car il eſt certain que la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la perfection du ſujet principal.

Lorſque les peintres Grecs eurent fait d'aſſez grands progrès pour fixer l'attention de leur nation, portée à la philoſophie, ils cherchèrent à parvenir à la perfection de l'art, en ne copiant plus la nature telle qu'elle eſt, mais

mais embellie ; de ſorte qu'ils ne tâcherent pas tant de multiplier les objets que de leur donner toute la beauté poſſible. C'eſt de cette manière qu'ils perfectionnèrent peu-à-peu la peinture, depuis la quinzième juſqu'à environ la quatre-vingt-dixième Olympiade, tems auquel on poſſédoit déjà les plus grandes parties de l'art ; & il ne leur reſtoit plus alors à lui donner pour complément de perfection que la grace, laquelle, comme je l'ai déjà dit, n'eſt pas, à proprement parler, la perfection, ni la beauté, mais l'idée de la beauté exprimée avec cette facilité qui procure un état de repos * à l'eſprit du ſpectateur qui admire les productions de l'art. Cette partie étoit réſervée au grand Apelle qui fleurit dans la cent douzième Olympiade, & qui porta par-là à ſon plus haut degré la perfection de l'art chez les anciens, qui, depuis cette époque tomba dans un goût meſquin, baroque & bizarre.

Quant au quatorzième ſiècle de l'ere Chrétienne, la peinture commença, pour ainſi dire, à renaître ; le

* La vue trouve de la tranquillité & du *repos* dans un tableau quand il n'y règne point de confuſion, & lorſqu'il y a une bonne entente & une juſte dégradation de couleurs locales & de clair-obſcur ; de manière que l'œil & l'eſprit puiſſent ſaiſir avec facilité l'idée de l'artiſte. Un tableau dont le peintre aura épuiſé tout le ſujet, & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont il aura mal diſpoſé les couleurs locales, pour lui donner de la variété, fera un effet contraire au *repos* dont nous parlons. Les loges du Vatican, dites improprement de Raphaël, ſont un exemple frappant de cette confuſion, parce que tout y eſt ſurchargé.

monde se trouvoit plongé dans une profonde ignorance, & la philosophie étoit fort peu connue ; aussi les premiers peintres se bornèrent-ils à faire des ouvrages qui ne demandoient aucune beauté, ni perfection. En Italie, où le renouvellement de l'art eut principalement lieu, ils s'occupèrent à peindre les murs des églises, des cimetières & des chapelles, où ils représentoient les mystères de la passion & d'autres sujets semblables ; de sorte que la peinture eut à peine reparue, qu'il s'offrit un vaste champ pour la rendre plutôt abondante que parfaite : ce qui a été cause que chez les modernes cet art a conservé beaucoup de défauts de ces premiers essais. Car de nos jours il n'est pas nécessaire que l'artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des philosophes, comme chez les Grecs ; il suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude grossière & ignorante. Aussi voit-on que nos artistes, au lieu de chercher à atteindre à la perfection de l'art, ont recours à l'abondance & à la facilité, qui sont les parties les plus propres à être appréciées par les amateurs pour qui la plupart de leurs ouvrages sont destinés.

Mais comme rien n'est constant, ni durable, & que les hommes, guidés par leur inquiétude naturelle, cherchent toujours à donner du prix aux choses médiocres, & à déprimer ce qui est en estime, il étoit naturel que tous les peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La première partie qu'ils trouvèrent fut la perspective, dont la connoissance avança tellement l'art, que pouvant déjà rendre le

raccourci, ils furent en état de donner plus d'effet à leurs ouvrages.

Dominique Ghirlandajo, Florentin, fut le premier qui, moyennant ces parties, améliora le ſtyle ou la manière de ſa compoſition en groupant ſes figures; & en diſtinguant, par une dégradation raiſonnée, les lignes ou les plans ſur leſquels elles ſe trouvent, il ſut donner de la profondeur à ſes tableaux; cependant il n'eut pas encore la hardieſſe que ſes ſucceſſeurs ont montrée depuis dans leurs compoſitions.

Vers la fin du quinzième ſiècle, on vit fleurir à la fois quelques artiſtes d'un talent ſupérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgione, le Titien, Barthélemi de Saint-Marc & Raphaël d'Urbin. Léonard de Vinci fut l'inventeur de beaucoup de détails dans l'art. Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoiſſance de l'anatomie, agrandit la partie du deſſin dans les formes. Le Giorgione de Caſtel-Franco, améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ne l'avoient fait ſes prédéceſſeurs. Le Titien, par une imitation plus ſoignée de la nature, mit plus de perfection dans les tons du coloris. Barthelemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies, & trouva, par le moyen du clair-obſcur, la bonne manière de draper ſes figures & de faire ſentir le nud que couvre l'étoffe. Raphaël Sanzio d'Urbin, doué d'un talent ſupérieur & décidé pour la peinture, commença par bien étudier tous ſes prédéceſſeurs & ſes contemporains, & unit lui ſeul toutes les grandes parties qu'ils poſſédoient ſéparément, dont il ſut faire un heureux emploi, ſuivant la vérité de la

nature & ſuivant les convenances, pour ſe former un ſtyle plus parfait & plus univerſel que ne l'a jamais poſſédé aucun peintre avant & même après lui. Mais ſi Raphaël excella dans toutes les parties de l'art, il fut ſurtout ſupérieur dans celles de l'invention & de la compoſition; de ſorte que je crois que les Grecs eux-mêmes auroient été ſaiſis d'admiration en voyant ſes chefs-d'œuvre au Vatican, où tant d'abondance ſe trouve jointe à tant de perfection, de fini, de délicateſſe & de facilité.

Comme la peinture étoit parvenue chez les Grecs à ſon plus haut degré de perfection du tems de Zeuxis & de Parrhaſius, le grand Apelle ne trouva rien à ajouter à l'art que la grace, ainſi que nous l'avons déjà remarqué. De même, chez les modernes, il ne reſtoit, lorſque Raphaël parut, que la grace ſeule qui manquât aux ouvrages de l'art, qu'Antoine Allegri, appellé le Corrége, lui donna; ce qui porta alors la peinture chez les modernes au plus haut degré de perfection; de ſorte que non-ſeulement le goût éclairé des vrais connoiſſeurs fut ſatisfait, mais encore les yeux peu exercés de la multitude.

Après ces grands maîtres, il y eut un long intervalle qui dura juſqu'au tems des Caraches de Bologne. Ces peintres s'étant appliqués avec ſoin à étudier les ouvrages de leurs prédéceſſeurs, particulièrement ceux du Corrége, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut le deſſin le plus correct, & réunit le ſtyle des antiques à la grandioſité de Louis, ſon frere; mais il négligea de chercher les fineſſes de l'art & ſes cauſes philoſophiques. Les diſciples

des Caraches formèrent une école aſſez ſavante, en ſuivant néanmoins la même route; mais le Guide, peintre d'un talent heureux & facile, ſe créa un ſtyle tout-à-la-fois beau, gracieux, riche & facile. Le Guerchin fut l'inventeur d'un ſtyle particulier de clair-obſcur, formé d'ombres fortes, d'oppoſitions & d'interruptions.

Après ces grands artiſtes, qui, d'une manière facile, imitèrent l'apparence de la perfection de leurs prédéceſſeurs & de la nature, vint Pierre de Cortone, qui, trouvant plus de difficulté pour y réuſſir, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua principalement à la partie de la compoſition & à ce qu'on appelle *goût*. Juſqu'alors on avoit conſervé dans la compoſition une eſpèce de ſymmétrie, ou, pour mieux dire, une ſorte de diſtribution raiſonnée ſuivant l'équilibre des parties, en ſe conformant à l'invention du ſujet. Mais Pierre de Cortone diſtingua, pour ainſi dire, l'invention de la compoſition, en s'arrêtant ſur-tout aux parties qui flattent la vue, c'eſt-à-dire, aux oppoſitions & aux contraſtes des membres des figures; de façon qu'on commença alors à charger les tableaux d'un grand nombre de figures bien groupées, ſans ſonger ſi elles convenoient ou non au ſujet d'hiſtoire qu'on traitoit. Et tandis que les anciens Grecs n'ont employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils y mettoient. Les peintres de l'école de Cortone ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. Cette école de Cortone s'eſt diviſée en pluſieurs branches, & a changé le caractère de l'art.

Peu de tems après, parut à Rome Carle Maratte, qui, voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands maîtres, particulièrement dans ceux de l'école des Caraches; & quoiqu'il eût déjà étudié la nature, il s'apperçut, par les ouvrages de ces artistes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec la plus exacte vérité. Ce principe, employé dans toutes les parties de l'art, donna à son école, qui fut la dernière de Rome, un certain style soigné, mais qui est tombé un peu dans le manièré.

La France eut aussi de grands hommes, principalement dans la partie de la composition; partie dans laquelle le Poussin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du style des anciens Grecs. Charles le Brun & plusieurs autres se distinguèrent par une grande fécondité; & aussi long-tems que l'école Françoise ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie, elle produisit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art. Mais lorsque, dans la suite, il y eut des élèves qui préférèrent les ouvrages magnifiques de Rubens, qu'on voit en France, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, & qui, selon les principes de Rubens, se bornèrent à imiter en partie les objets agréables que la nature leur offroit dans leur pays, il s'y forma un style totalement contraire, que son brillant & sa nouveauté piquante firent admirer par cette nation, qui rejeta dès-lors le goût de l'Italie. C'est en suivant cette route, qu'ils se formèrent un style national, dont le goût ingénieux & ce qu'ils appellent *esprit*, furent les qualités distinctives. Aussi depuis ce tems-là n'ont-ils jamais fait entrer dans leurs tableaux des personnages

Egyptiens, Grecs, Romains ou Barbares, ainſi que le grand Pouſſin leur en avoit donné l'exemple; mais ils ſe ſont bornés à peindre des figures Françoiſes, même pour repréſenter l'hiſtoire de tout autre peuple.

On verra, par la deſcription des ouvrages des meilleurs maîtres, ce que je penſe des autres écoles.

Quoique ce que je viens de dire ne ſuffiſe pas ſans doute pour donner une idée bien parfaite de l'art, je crains néanmoins que vous ne l'ayez déjà trouvé trop prolixe pour ſervir de préambule à la deſcription que je dois vous faire des tableaux de ſa majeſté Catholique. Il ſeroit à deſirer que tous les ouvrages précieux qui ſont dans les différentes maiſons du roi, ſe trouvaſſent raſſemblés dans ſon palais à Madrid, & qu'on en formât une galerie digne d'un ſi grand monarque; afin qu'on pût en donner une deſcription propre à ſervir d'inſtruction au Lecteur: en commençant par les ouvrages des anciens qui ſont venus à notre connoiſſance juſqu'à ceux des derniers tems, qui méritent quelque éloge. Par ce moyen, on pourroit diſtinguer ſans peine la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & je pourrois donner plus de clarté à mes idées. Mais comme on n'a jamais ſongé à faire une pareille collection de tableaux, je parlerai, ſans ſuivre aucun ordre, des peintres des différens tems, en commençant par les meilleurs artiſtes Eſpagnols, dont les ouvrages ſe trouvent dans les principaux appartemens de ſa majeſté.



Description des principaux Tableaux qui ſont dans le palais du Roi à Madrid.

C'est dans la ſalle où s'habille le roi qu'on voit la plus grande partie de ces tableaux, particulièrement des trois meilleurs maîtres Eſpagnols; ſavoir, Don Diègue Vélaſquez, Ribera & Murillo. Mais quelle différence ne règne-t-il pas entre ces trois artiſtes! Quelle vérité & quelle intelligence de clair-obſcur dans les ouvrages de Vélaſquez! Qu'il a ſupérieurement bien entendu l'effet de l'air ambiant interpoſé entre les objets, pour en faire connoître les diſtances! Quelle école pour tout artiſte qui veut étudier dans les tableaux des trois tems de ce maître qui ſe trouvent ici, la méthode qu'il a ſuivie pour arriver à une auſſi excellente imitation de la nature! Le tableau du Porteur-d'eau de Séville, nous prouve clairement combien ce peintre s'eſt reſtreint dans ſes principes à imiter la nature, en finiſſant toutes les parties, & en leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans ſes modèles, ainſi qu'en faiſant connoître la différence eſſentielle qu'il y a entre celles qui ſont éclairées & celles qui ſe trouvent dans l'ombre; de manière cependant que cette ſévère imitation de la nature l'a fait tomber dans un ſtyle un peu dur & ſec.

Dans le tableau du feint Bacchus qui couronne quelques buveurs, on remarque une touche plus facile & plus

plus ſpirituelle, avec laquelle il a imité la nature, non telle qu'elle eſt, mais telle qu'elle nous paroît être. Ce pinceau facile & libre ſe remarque néanmoins davantage dans ſon tableau de la Forge de Vulcain, dont quelques forgerons ſont une parfaite imitation de la nature. Cependant Vélaſquez donna une plus juſte idée encore de la nature dans ſon tableau des Fileuſes, fait dans ſon dernier ſtyle; de manière que la main de l'artiſte ne paroît avoir eu aucune part à l'exécution de cet ouvrage, qui ſemble créé par un ſimple acte de volition; & l'on peut dire que c'eſt une production unique en ce genre. Outre les tableaux dont nous venons de parler, il y a quelques portraits de Vélaſquez dans ce même ſtyle, qui, ſans doute, eſt le plus beau de ce maître.

Ribera eſt admirable dans l'imitation de la nature, par la force du clair-obſcur, par la facilité de ſon pinceau, & par l'art de rendre ſenſibles les plus petits accidens du corps, tels que les rides, les poils, &c. Son ſtyle eſt toujours vigoureux; cependant il n'eſt pas parvenu au degré de Vélaſquez dans l'intelligence des lumières & des ombres, parce qu'il n'a pas connu la partie de la dégradation des couleurs, ni l'effet de l'air ambiant; quoique d'ailleurs ſon coloris eſt plus brillant & plus animé, comme il l'a fait voir dans quatre tableaux qui ſervent de deſſus-de-porte.

Il y a, dans la même ſalle, des ouvrages des deux différens ſtyles de Murillo. De ſon premier tems, ſont les tableaux de l'Incarnation & de la Nativité du Seigneur, dans leſquels (mais principalement dans le ſecond) on admire une touche fière & hardie, & une grande vé-

rité, quoiqu'ils aient été faits avant qu'il eût acquis ce moëlleux qui caractérise son second style ; comme on peut s'en convaincre par quelques autres tableaux qui sont dans la même salle, & sur-tout par le petit tableau de chevalet des Epousailles de la Vierge, & par une très-belle figure à mi-corps de S. Jacques, qui est dans la chambre voisine qui sert de passage.

Dans la salle d'audience du Roi, il y a un excellent tableau de Vélasquez : c'est le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche. Comme cet ouvrage est fort célèbre par son admirable exécution, je n'en dirai rien, sinon qu'il nous prouve que l'effet que produit l'imitation de la nature plaît généralement à tous les hommes ; mais sur-tout quand ce n'est point dans la beauté qu'on cherche le principal mérite des productions de l'art.

Je ne parlerai point, pour le moment, du grand nombre d'excellens tableaux du Titien qui se trouvent dans les appartemens du palais, pour m'arrêter au magnifique portrait équestre de Philippe IV, peint par Vélasquez. Tout excite dans cet ouvrage l'admiration : le cheval aussi-bien que la figure du roi ; le site même en est exécuté avec une touche * du meilleur goût. Ce qu'il y a

---

* *Touche* signifie, en peinture, le maniement du pinceau & des couleurs. Tout objet qu'on suppose être vu à une certaine distance, doit être rendu d'une manière plus indécise, à cause de l'interposition de l'air ambiant, que ceux qui sont proche de nous. Les cheveux, par exemple, ne peuvent pas alors être distingués aussi parfaitement, ni paroître divisés par parties, comme ils le sont dans la nature ; il faut donc que le peintre les représente en masse.

néanmoins de plus admirable dans ce tableau, c'eſt la manière facile & finie avec laquelle eſt peinte la tête du roi; de ſorte que la peau en paroît luiſante. Au reſte, tout en eſt fait avec la plus grande légèreté, juſqu'aux cheveux mêmes, qui ſont admirablement beaux. Ce tableau a pour pendant le portrait du comte-duc d'Olivarès, qui n'eſt preſque en rien inférieur à celui du roi.

Il nous reſte encore à obſerver le beau tableau du même maître, dont le ſujet eſt la Reddition d'une ville, qui ci-devant étoit placé dans le ſalon de *los reinos* au palais d'*el Ritiro*, & qui ſe trouve aujourd'hui dans la ſalle à manger du prince des Aſturies. Ce tableau a toute la perfection que comporte le ſujet, & tout en eſt exécuté de main de maître, à l'exception des manches des lances. Dans la même ſalle, on voit le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche, & celui d'un infant à cheval, tous deux peints par Vélaſquez, dans ſon meilleur tems, ainſi que d'autres portraits du même maître.

Dans la chambre où le prince s'habille, il y a trois admirables tableaux de Ribera, dont l'un eſt un S. Jérôme, & l'autre un S. Benoît de même grandeur: ils ſont du meilleur tems de ce maître, d'une touche excellente & d'une grande vérité; il y a ſur tout une expreſſion peu commune dans le viſage de S. Benoît. Le troiſième repréſente le Martyre d'un

---

Cette maſſe doit ſe faire d'une certaine manière, qui dépend du ſtyle & du choix. C'eſt ce qui fait qu'on dit qu'un peintre a telle ou telle *touche*; ſavoir, une touche vigoureuſe, ſuave, facile, délicate, large, &c.

ſaint, qui de même eſt fort beau, mais d'un ſtyle plus vigoureux.

Il ſeroit inutile de parler ici de tous les ouvrages de Rubens & de ſon école, qui ſont en grand nombre dans ce palais. Il y en a cependant un qui mérite de fixer notre attention : c'eſt l'Adoration des rois, qu'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de ce maître. Il a peint ce tableau en Flandres, dans ſon meilleur tems ; quand il vint en Eſpagne, il y ajouta de la toile pour l'agrandir, & y mit de nouvelles figures, parmi leſquelles eſt ſon propre portrait. Ce tableau a toute la beauté que Rubens pouvoit donner aux ſujets d'hiſtoire, & le deſſin n'eſt pas des moins correćts de ce maître.

Parmi les différens tableaux de Van-Dyk, il y en a un très-beau dont nous devons parler : c'eſt un Chriſt dans le jardin, peint dans un auſſi grand goût & d'un auſſi bon coloris que le comporte la ſcène, qui ſe paſſe de nuit. Le portrait du Cardinal infant, frère de Philippe IV, eſt de même un très-bel ouvrage, tant pour la vérité admirable qui y règne, que pour la beauté du coloris, la touche facile, la morbideſſe & la franchiſe.

Le nombre des tableaux de Lucas Jordans * eſt, pour ainſi dire, infini, & l'on peut aſſurer que ce maître n'a jamais rien fait de mauvais, puiſque le bon goût ſe

---

* Nous avons déjà remarqué dans le premier volume qu'il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & diſciple de Ribera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & diſciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

trouve dans tous ſes ouvrages ; quoique néanmoins on ne puiſſe les regarder que comme des ébauches, quand on les compare aux productions ſublimes des maîtres célèbres de l'école d'Italie. D'ailleurs Jordans n'a jamais atteint à la perfection en aucune partie de l'art ; de ſorte que le ſtyle de cet artiſte ne peut ſouffrir la moindre négligence ſans perdre totalement ſon mérite ; & tous ceux qui ont voulu l'imiter, ſont reſtés au même degré. Les ouvrages de Jordans ſont, en général, de deux eſpèces, quoiqu'il ait ſouvent imité quelque maître en particulier. Pluſieurs de ſes tableaux ont un vigoureux ton de couleur, qui approche du faire de Ribera, de qui Jordans fut le diſciple, & dont il commença par adopter le ſtyle. C'eſt néanmoins celui de Pierre de Cortone dont il a fait le plus généralement uſage, & qui paroît avoir été le plus analogue à ſon génie, comme on peut le voir par la plupart de ſes tableaux. Dans ce goût, eſt le magnifique ouvrage à freſque au pavillon d'*el Ritiro*, de même que pluſieurs autres tableaux qui ſont au palais du roi. Dans d'autres ouvrages, qu'il fit enſuite à Madrid, il s'éloigna un peu de ce ſtyle, en y mêlant des figures drapées dans le goût de Paul Véronèſe, & en portant la dégradation des teintes & du clair-obſcur juſqu'à tomber dans le lourd ; ainſi que cela ſe remarque dans quelques tableaux de l'hiſtoire de Salomon, qui ſont au palais, & qu'il a fait après ceux de l'Eſcurial.

Parmi ceux du palais, il y a une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jéſus & S. Jean-Baptiſte, qu'on attribue à Raphaël. A la vérité, l'Enfant eſt preſque entièrement copié d'apres ce maître. Les chairs des figures en ſont

un peu rougeâtres ; le fond & le payſage tirent ſur le bleu ; la tunique de la Vierge eſt d'un incarnat de carmin aſſez vif, & la mante eſt d'un bleu foncé : tous ſignes bien caractériſtiques du ſtyle de Raphaël. C'eſt pourquoi ceux qui ne connoiſſent pas ſes beautés eſſentielles, prennent ce paſtiche de Jordans pour un ouvrage de ce grand maître. Il y a dans ce palais d'autres tableaux de Jordans dans la manière de l'école Vénitienne, mais qui cependant n'ont pas ce degré de perfection que quelques écrivains leur attribuent gratuitement.

Nous pourrions encore placer ici, comme des ouvrages d'un grand mérite, quelques tableaux du Tintoret, du vieux Palme & de Jacques Baſſan ; qui tous néanmoins ſont écliplés, ſelon moi, par ceux de Paul Véronèſe, & plus encore par ceux du Titien, faits dans ſon meilleur tems. Ce peintre, comme on le ſait, n'a jamais été ſurpaſſé dans l'intelligence & la beauté du coloris ; & l'excellence de ſa manière dans cette partie eſt ſi grande qu'il eſt, pour ainſi dire, impoſſible d'y connoître l'art, de ſorte qu'on croit voir la nature même. Le pinceau du Titien eſt extrêmement facile, ſans cependant tomber dans des défauts de négligence ; ſes touches ſont, au contraire, ſi belles qu'elles paroiſſent deſſinées. La force & l'effet de ſon clair-obſcur ne conſiſtent pas dans l'obſcurité des ombres & dans la clarté de lumières, mais dans une ſavante diſpoſition des couleurs locales propres au ſujet.

Toutes ces qualités ſe trouvent dans la ſuperbe Fête des Bacchantes, dont les figures ont le tiers de grandeur naturelle. Ce tableau eſt actuellement dans le cabinet de la princeſſe des Aſturies. Chaque partie en

particulier, & toutes enſemble ſont ſi belles dans cet ouvrage, que ce ſeroit trop entreprendre que de vouloir les décrire. Je me contenterai de vous dire que je ne vois jamais ce chef-d'œuvre ſans admirer la figure de la femme, qui dort ſur le premier plan, & qui me paroît toujours nouvelle, comme ſi je ne la voyois que pour la première fois. Le coloris de cette figure eſt de la plus grande fraicheur qu'on connoiſſe du Titien; & la dégradation des teintes en eſt ſi admirable, qu'à mon avis il n'y a rien de plus beau dans ce genre. On ne peut les diſtinguer les unes des autres qu'en les comparant avec la plus grande attention; chacune en particulier paroît être de la chair, & la variété de toutes eſt ſoumiſe à un ſeul ton de couleur. Dans toutes les figures en général, & dans chacune en particulier, la teinte locale des chairs eſt variée avec la plus exacte propriété, & les couleurs des draperies ſont de la plus grande beauté. Quant aux acceſſoires, le ciel eſt formé de nuages diaphanes, les arbres ſont d'une belle verdure & d'un feuillier varié & bien ombragé; le ſite eſt couvert de tendres herbes, & l'enſemble eſt d'un grand brillant, ſans néanmoins s'écarter de la vérité de la nature.

Un tableau, à-peu-près de la même grandeur, repréſentant des Enfans qui jouent avec des pommes qu'ils cueillent des arbres, eſt pareillement d'une beauté admirable, du ſtyle le plus fini, & paroît être du même tems que le précédent. On eſt ſurpris de la diverſité des enfans, ainſi que de la différence marquée de leurs cheveux, qui ſont preſque tous noirs & friſés. La dégradation des demi-teintes eſt ſur-tout faite avec un art extraordinaire, ſe

perdant insensiblement dans les objets les plus éloignés.

Ces deux tableaux étoient autrefois à Rome dans le palais Ludovisi, & furent donnés au roi d'Espagne. Ils ont servi, comme le dit Sandrart, d'étude au Dominicain, au Poussin & à Fiamingo, pour la beauté des enfans. L'Albane a mis dans ses ouvrages un petit groupe de ces enfans qui dansent. On voit dans le palais deux copies de ces tableaux peintes par Rubens, qu'on peut comparer à la traduction libre d'un livre en langue Flamande, où l'on auroit conservé toutes les pensées de l'original, mais en lui faisant perdre la grace du style. Il y a encore plusieurs autres tableaux du Titien, mais qui sont tous de son dernier tems; quelques-uns mêmes sont des ouvrages de sa vieillesse, lorsque la foiblesse de sa vue ne lui permit plus de manier le pinceau avec la même franchise, quoiqu'il eût conservé la beauté des teintes. Ça donc été un grand préjudice pour les progrès de l'art que le Titien nous ait laissé ces fruits de sa vieillesse, exécutés avec tant de négligence; parce que plusieurs artistes se sont empressés de les imiter, sans se rappeller que le Titien s'étoit appliqué, dans son meilleur tems, avec un soin extrême, aux principes & aux règles de l'art, quoique le coloris soit la partie dans laquelle il a excellé & surpassé tous les autres maîtres.

Il y a peu d'ouvrages du Corrége; mais comme chaque production de ce grand maître nous présente toute la magie de l'art, les deux seuls qui sont dans ce palais suffisent pour nous donner une idée du talent supérieur de cet artiste. La Vierge qui met des langes à l'Enfant, & S. Joseph qui est dans le fond, semblent faits en manière

nière d'ébauche ; tant la variété que l'artiste a su mettre dans les mouvemens de l'Enfant & de la Vierge est étonnante. On est surpris qu'une figure qui a moins de deux palmes de hauteur produise un si grand effet à une distance assez considérable : car on croiroit qu'elle excède sa grandeur réelle. Cette magie ne consiste cependant pas tant dans la grande force du clair-obscur que dans les demi-teintes imperceptibles dont il s'est servi pour passer des clairs aux ombres, & dans l'art admirable avec lequel il a su employer les uns & les autres : art par lequel il a si bien rendu le relief & les formes qu'on a de la peine à croire que ses tableaux ne soient qu'une surface plane.

Si le Titien a été surprenant par ses teintes & ses couleurs locales dans tout ce qu'il a fait, on peut dire que le Corrége, quoique moins parfait dans cette partie, l'a néanmoins surpassé dans le relief, particulièrement des parties saillantes & des inflexions, ainsi que dans la perspective aërienne ; non-seulement par rapport aux objets dégradés au moyen du clair-obscur par la distance qui les sépare, mais encore par une certaine intelligence de la nature de l'air, lequel étant d'une qualité plus ou moins diaphane, se remplit de lumière, & passant entre les corps leur communique cette lumière dans les endroits où ses rayons directs ne peuvent pas aller frapper, & forme de cette manière cet air ambiant par le moyen duquel nous distinguons les objets dans l'ombre même ; de sorte qu'on peut mesurer la distance qu'il y a de l'un à l'autre. Cette partie étoit parfaitement bien connue des anciens Grecs, comme on en est convaincu par les peintures d'Her-

culanum, même les plus mauvaiſes ; de ſorte qu'on peut dire qu'ils s'en étoient formé une règle fixe. Parmi les modernes les artiſtes les plus célèbres dans cette partie, ſont le Corrége, Diègue Velaſquez & Rembrant.

Mais retournons à notre tableau. L'Enfant eſt d'un travail fini, non-ſeulement pour l'intelligence du clair-obſcur, mais encore pour le coloris, pour l'empâtement des couleurs, pour le deſſin & pour la grande grace qui y règne. Le Corrége étoit admirable dans les raccourcis, & ſavoit donner du contour aux corps par l'expreſſion de leurs formes même ; talent très-rare, qu'aucun autre peintre n'a jamais poſſédé au même degré que lui, à l'exception de Michel-Ange & de Raphaël. Les Grecs regardoient cette partie comme la plus difficile, ainſi que nous l'apprend Pline en parlant de Parrhaſius.

« Peindre les corps & les milieux des objets, c'eſt » ſans doute beaucoup ; cependant pluſieurs y ont réuſſi ; » mais de bien rendre les extrêmités des corps, & de » bien terminer & arrondir les parties, c'eſt ce qu'on » trouve rarement exécuté avec ſuccès : car l'extrêmité » doit s'entourer elle-même, & ſe terminer de façon qu'elle » promette autre choſe après ſoi, & faſſe voir ce qu'elle » cache * ».

L'autre tableau, qui repréſente la Prière du Chriſt dans le jardin, quoique petit auſſi, eſt d'un travail fini & raiſonné. Au premier coup-d'œil on n'apperçoit que le Seigneur avec l'Ange & le ciel éclairé, tout le reſte

---

* Pline, L. XXXV, c. 10.

étant couvert d'ombres comme pendant la nuit. Mais après un examen plus attentif, on y trouve divinement bien rendu l'effet de l'air ambiant dans la dégradation des objets, exactement de la même manière qu'on les voit dans un *medium* foiblement éclairé, où nous discernons bien les objets qui sont près de nous, mais où ceux qui sont un peu éloignés échappent à notre vue. On ne peut pas distinguer la troupe qui vient pour se saisir du Sauveur, & l'on n'apperçoit aucune touche ni aucun coup de pinceau sensible dans les arbres, si ce n'est au groupe des apôtres, où l'on commence à voit le feuiller des arbres, & enfin les tendres brins d'herbe, ainsi qu'un tronc d'arbre avec la couronne d'épines, & la croix couchée par terre, suivant que ces objets sont plus près de la lumière. L'éclat dont brille le visage du Christ éclaire tout le tableau, & le Sauveur qui reçoit lui-même la lumière d'en-haut, comme du ciel, la fait réfléchir sur l'ange. L'idée de cet ouvrage est sage, belle & exécutée avec toute la beauté que ce maître seul étoit capable de lui donner.

Ces tableaux sont aujourd'hui dans le même cabinet de la princesse des Asturies, où se trouvent ceux du Titien dont j'ai parlé, & quelques-uns de Léonard de Vinci. De son meilleur style est celui de Deux Enfans qui jouent avec un agneau, qui cependant n'est pas assez fini; & un autre qui ne contient qu'une seule tête de S. Jean-Baptiste adolescent. On remarque dans ces deux tableaux la grande étude que ce peintre avoit faite du clair-obscur; c'est-à-dire, de cette dégradation de la plus forte lumière jusqu'à la plus forte ombre : il règne de plus une certaine grace dans les mouvemens agréables & gais des

figures, par laquelle il paroît que le Corrége s'eſt applani la route du ſtyle gracieux qui ſe trouve dans tous ſes ouvrages *.

Ce même cabinet contient quelques tableaux qu'on prétend être de Raphaël. Il y a de ſon invention une Sainte Famille dont les figures ont la moitié de grandeur naturelle, qui paroît être peinte par quelqu'un de ſes meilleurs diſciples, & dont il a fait lui-même le deſſin. Un autre petit tableau repréſente la Vierge à mi-corps avec l'Enfant, dont la compoſition eſt la même que celle du fameux tableau de Florence, connu ſous le nom de *la Madonna della Seggiola*. Il manque ſeulement à celui dont nous parlons ici le S. Jean-Baptiſte ; il eſt d'ailleurs d'une forme carrée, au lieu que celui de Florence eſt rond, & que les figures en ſont preſque grandes comme nature. Celui du palais du Roi ſemble avoir été retouché par Raphaël ; on ne doit cependant pas le regarder comme un ouvrage fini, mais ſeulement comme une eſpèce d'ébauche. La tête de la Vierge, entr'autres, eſt toute de lui, & peut aller de pair avec ſes autres ouvrages, étant pleine d'ame & d'expreſſion.

Comment pourrai-je parler aſſez dignement de l'admirable tableau connu ſous le nom de *lo Spaſimo di Sicilia?* Vous n'ignorez pas que Raphaël l'a peint à Rome pour être placé en Sicile dans l'égliſe de Notre-Dame de *lo Spaſimo*. Cet ouvrage, comme le dit Vaſari, ſe trouva

* Parmi les tableaux qui de Modène ont paſſé dans la galerie de Dreſde, il y a une Vierge du Corrége dont la tête a beaucoup du ſtyle de Léonard de Vinci.

englouti par la mer, mais il fut retrouvé ſans avoir ſouffert aucun dommage. De tous tems, le prix de ce tableau fut apprécié par les vrais connoiſſeurs, & Auguſtin de Veniſe en a donné la gravure, ſans rendre néanmoins la beauté de l'original. Le comte Malvaſia en parle avec mépris ; mais les écrits de cet auteur nous prouvent que ſa critique étoit peu sûre en fait de peinture, & qu'il s'en eſt trop rapporté à quelques peintres, qui, par la diſtance immenſe qui les ſéparoit de Raphaël, n'étoient pas en état d'apprécier le mérite de ce grand homme, ni de connoître les raiſons qui doivent nous guider dans notre jugement ſur les ouvrages des artiſtes.

Il me ſemble inconteſtable que la partie la plus noble de la peinture n'eſt pas celle qui flatte ſeulement la vue ; car c'eſt par ce mérite que les productions de l'art plaiſent aux hommes les plus ignorans ; mais que les parties les plus eſtimables ſont celles qui ſatisfont l'eſprit, & qui obtiennent le ſuffrage des perſonnes qui exercent leurs facultés intellectuelles. Si cela eſt, comme j'en ſuis perſuadé, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages ſont venus juſqu'à nous. L'invention & la diſpoſition de ſes tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu préſenter à l'eſprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ſes ſujets tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur ſujet ; c'eſt en quoi conſiſte la véritable magie de l'art, & par laquelle il émeut notre ame & prend un ſi grand empire ſur elle, ainſi que la poéſie & l'éloquence.

D'ailleurs, on voit diſtinctement dans toutes ſes figures un demi-chemin d'action ; c'eſt-à-dire, qu'on apperçoit ce qu'elles faiſoient avant le mouvement actuel dans lequel elles ſe trouvent, & qu'on prévoit, pour ainſi dire, exactement ce qu'elles doivent faire enſuite ; de ſorte qu'elles ne repréſentent jamais de mouvement tout-à-fait achevé : ce qui leur donne un tel degré de vie, qu'elles ſemblent ſe mouvoir quand on les regarde avec attention. En effet, lorſqu'on examine dans le tableau de *lo Spaſimo di Sicilia* toutes les parties dont nous venons de parler, on ſe convainc facilement que ſi Raphaël n'avoit pas toujours été ſi grand dans ſes productions, on pourroit dire que celle-ci eſt unique par ſa beauté admirable.

Vous n'ignorés pas que le ſujet de ce tableau eſt pris de l'Ecriture Sainte, au moment que Jeſus-Chriſt porte la croix au calvaire & que les Saintes Femmes, fondant en larmes, il leur dit, d'un ton prophétique, de ne point pleurer ſur lui, mais ſur leurs propres fils ; en leur prédiſant la prochaine ruine de Jéruſalem. Raphaël pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte par un chemin ſinueux, qui prend à la droite de la porte de la ville. Il a repreſenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de juſtice le tire avec la corde dont il le tient lié.

Il eſt à croire que, comme ce tableau a été fait pour l'égliſe de Notre-Dame-des-douleurs, les chefs de cette égliſe ont voulu que le peintre y introduiſit la Vierge ;

il ſe peut néanmoins que cette idée ſoit de l'artiſte même. Quoiqu'il en ſoit, Raphaël a trouvé l'art de rendre tous les ſujets qu'il a traités de la manière la plus noble, la plus convenable & la plus expreſſive.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère d'une perſonne conduite au ſupplice & injuſtement maltraitée, il lui a donné le caractère d'une mère malheureuſe & reſpectable qui, pour obtenir quelque ſoulagement pour ſon fils, ſe voit réduite à la cruelle néceſſité d'implorer une infâme populace à prendre pitié de lui. Dans cette ſituation, il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers ſon fils, à qui elle ne peut donner aucun ſecours; mais dans l'attitude d'une vraie ſuppliante: faiſant entendre que le Chriſt, qui eſt tombé par terre, a beſoin de la compaſſion de celui qui le traite ſi inhumainement. A cette humble expreſſion de la Vierge, Raphaël a donné un air de nobleſſe & de majeſté, en repréſentant autour d'elle la Madeleine, S. Jean & les autres Maries qui accompagnent la mère de Dieu, & qui lui prêtent du ſecours en la ſoutenant ſous le bras.

Ces perſonnages paroiſſent tous plongés dans de triſtes réflexions ſur les ſouffrances du Seigneur, principalement la Madeleine qui ſemble parler au Sauveur. S. Jean donne du ſecours à la Vierge. Jeſus-Chriſt eſt tombé par terre, mais ſans faire paroître aucune foibleſſe, ni le moindre abattement, ayant plutôt l'air d'un juge, tel que le repréſente l'Ecriture; & ſon viſage, outre qu'il eſt dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainſi dire, inexprimables, ſemble animé d'un eſprit prophéti-

que qui répond parfaitement au ſujet, non ſeulement par rapport à la perſonne repréſentée, qui eſt toujours Dieu, quoique ſouffrant; mais par rapport à Raphaël même, qui n'a jamais donné de caractère bas à tout ce qui étoit ſuſceptible de nobleſſe. L'attitude de toute la figure eſt très-belle, noble & animée. Le bras gauche qui, avec une très-belle main, porte ſur une pierre, eſt tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action; car ils ſemblent ſe tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, ſuivant la tendance que doit leur donner le poids ſpécifique de l'étoffe. De la main droite le Seigneur tâche d'empoigner la croix ſous laquelle il ſuccombe, & ſemble vouloir empêcher qu'on ne la lui ôte, en cherchant à la ſoulever lui-même : idée ſublime, digne du grand génie de Raphaël, qui, par ce mouvement ſimple & qui peut-être paroîtra indifférent à bien des yeux, nous rappelle l'idée que le Sauveur du monde ſouffroit parce qu'il vouloit bien ſouffrir.

La variété de caractère qu'il a ſu donner aux officiers de juſtice, n'eſt pas moins digne d'admiration, en faiſant remarquer que par parmi les hommes méchans, il y en a de plus pervers que les autres. La figure qu'on voit par le dos & qui tire le Chriſt avec la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du ſupplice. L'autre perſonnage qui, en quelque ſorte, ſemble ſoutenir la croix, paroît ému d'une eſpèce de compaſſion qui le porte à ſoulager le Sauveur. Près de lui eſt un ſoldat qui, en pouſſant la croix ſur l'épaule du Chriſt, exprime la plus grande iniquité,

iniquité, en cherchant à accabler encore davantage le Seigneur, qui ſuccombe déjà ſous le fardeau de la croix.

Toutes ces réflexions ont particulièrement pour objet l'invention, qui eſt la partie qui donne de la nobleſſe & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître; & l'on peut dire que quiconque la poſſede au même degré où Raphaël l'a portée, eſt véritablement un grand homme, tels que l'ont été, dans leur genre, les meilleurs poëtes & les plus célebres orateurs. Il eſt donc néceſſaire de bien connoître ce qu'on entend par une invention parfaite, qui conſiſte non ſeulement en un beau concept, ou en une idée ſage & bien digérée; mais dans cette unité & ſuite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'eſprit de l'artiſte, & enſuite celui de ceux qui voient ſes productions; unité qu'il doit conſerver depuis la première diſpoſition de ſon ouvrage juſqu'au dernier coup de pinçeau, pour en former un ſeul tout en achevant ſon tableau.

Pluſieurs artiſtes, que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'invention, ont abſolument ignoré ces détails heureux que poſſédoit le grand Raphaël; car on voit qu'ils ont confondu, à chaque inſtant, l'invention avec la compoſition. L'invention eſt la vraie partie poétique d'un tableau, déjà conçu dans l'eſprit du peintre qui ſe le repréſente, comme s'il avoit vu effectivement, ou comme s'il avoit encore actuellement devant les yeux le ſujet que ſon imagination ou ſa verve ſe propoſe de rendre.

La composition consiste, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'est glissée à ce sujet dans les écoles & parmi le commun des amateurs, a donné naissance à la fausse idée qu'on ne doit inventer & composer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diversité des objets, par les oppositions & par les contrastes variés, en négligeant la partie la plus essentielle & la plus noble, savoir l'expression, qui appartient à l'invention.

Des ignorans ont osé avancer que Raphaël n'entendoit pas la partie de la composition, parce qu'il leur est tombé, par hasard, entre les mains quelque petite tête de Vierge, & qu'ils n'ont jamais vu les magnifiques ouvrages du Vatican, ni ceux des actes des Apôtres qu'il a composés pour être travaillés en tapisserie, & dont on peut voir la collection complete dans le cabinet du duc d'Albe, à Madrid. Mais quand même on n'auroit pas vu les chefs-d'œuvre du Vatican, ni les dessins dont nous venons de parler, ni les gravures des œuvres de Raphaël; le seul tableau, dont il est question ici, doit suffire pour nous convaincre de son mérite éminent dans cette partie. Qui mieux que lui a su mettre de l'équilibre * dans ses compositions, piramider * * les groupes & donner un contraste de mouve-

* Par *équilibre* on entend, en peinture, l'art de distribuer les objets avec discernement, de manière qu'une partie du tableau ne reste pas vuide, tandis que l'autre est trop chargée. Il faut aussi que cette distribution paroisse naturelle & ne soit jamais affectée.

** *Piramider* les groupes, c'est les disposer de façon que les ob-

ment alternatif aux membres des figures, avec une variété infinie dans les attitudes ; de forte que toutes les parties de fes divins ouvrages femblent animées ? Quel peintre, en un mot, a mieux connu que lui la jufte quantité des figures qu'il faut introduire dans un fujet d'hiftoire, & qui eft-ce qui a mieux fu les difpofer, de manière qu'il n'y en ait aucune d'oifive ou d'inutile ? Si par fois il a employé certaines attitudes violentes, ce n'a été que rarement & avec modération, pour les rendre plus expreffives & pour faire mieux connoitre la fituation de l'ame des perfonnages qu'il repréfentoit ; n'étant pas vraifemblable qu'un homme qui réfléchit faffe les mêmes geftes que celui qui fe bat, ou qui court, ou qui marche. Dans la bonne compofition il eft néceffaire de diftinguer fi l'on repréfente une perfonne d'un rang élevé ou un homme du peuple ; fi c'eft un vieillard ou un jeune homme ; & l'on doit obferver de même fi cette figure eft dans une fituation naturelle ou accidentelle, comme on le voit dans les compofitions de Raphaël, afin que toutes ces parties foient analogues & fubordonnées à l'invention.

Le deffin, qui eft la partie la plus utile dont le peintre puiffe fe fervir pour exprimer les idées qu'il a conçues eft d'une grande beauté dans le tableau dont nous parlons, ainfi que dans tous les ouvrages de Ra-

---

jets forment réellement des piramides, c'eft-à-dire, qu'ils aient plus de bafe que de pointe. Toute autre forme, tant la droite, que la circulaire, feroit un effet monftrueux dans un tableau.

phaël ; & l'on peut dire que, s'il n'eſt pas parvenu à la parfaite beauté qu'on trouve dans les ſtatues Grecques, on ne doit l'attribuer qu'aux mœurs de ſon tems ſi différentes de celles des Grecs, ainſi qu'aux circonſtances & à la diverſité des objets ſur leſquels il a exercé ſon talent. Si cependant les anciens Grecs avoient eu à repréſenter un officier de juſtice à côté du Chriſt, ils ne l'auroient pas mieux fait que lui, ni d'une autre manière qu'on le voit dans le perſonnage qu'on apperçoit par le dos. Si les proportions de cette figure ſont d'un homme vil du peuple, il faut conſidérer quelle faute de convenance Raphaël auroit commiſe, en y mettant une figure élégante comme celle du Gladiateur de la *villa* Borghèſe, laquelle auroit plus fixé l'admiration que le Chriſt même ; défaut qu'on remarque dans le fameux tableau du Dominicain, qui eſt dans la chapelle de S. André de l'égliſe de S. Grégoire à Rome, dont on admire plus le bourreau qui flagelle le ſaint que la figure principale du ſaint même, qui néanmoins eſt le héros de cet ouvrage. Ce défaut a été commun à tous les peintres célèbres qui ont fleuri au commencement du dix-ſeptième ſiècle. Ceux qui voudront voir dans l'antique l'exemple d'un caractère qui n'a de point beauté, pourront le trouver dans le Rotateur de Florence ; & je ſuis perſuadé qu'ils ne remarqueront dans cette ſtatue ni le caractère du Lutteur, ni celui du Silène, ni celui du Gladiateur ; ils verront même qu'elle eſt moins belle que la figure dont nous parlons.

Ceux qui prendront la peine d'examiner attentivement le ſtyle du deſſin de Raphaël, tant dans ce tableau que

dans ſes autres ouvrages, y remarqueront le même eſprit que celui des anciens; c'eſt-à-dire, qu'il a ſu concevoir & exprimer avec préciſion & exactitude toutes les parties eſſentielles du corps humain, en laiſſant, pour ainſi dire, indéciſes celles qui ſont inutiles ou ſans expreſſion. Ce qu'il y a néanmoins de plus merveilleux dans le deſſin de Raphaël, c'eſt que le caractère des perſonnages répond ſi parfaitement aux attitudes dans leſquelles il les repréſente, qu'on croit réellement voir un homme qui fait, non par accident, mais par une propention naturelle, le mouvement dans lequel Raphaël l'a peint. Cela ſe remarque non ſeulement dans les traits du viſage, où l'on a coutume de lire les diſpoſitions de l'ame, mais encore dans la conformation entière du corps & de toutes ſes parties.

De la figure qu'on voit par le dos, Raphaël a fait un homme membru & lourd, ainſi que le ſont, en général, les gens du peuple; & il lui a donné une attitude analogue à cette conformation, ſans lui faire exprimer aucune intention particulière. Mais dans les deux autres figures dont j'ai parlé, il a exprimé l'intention ſur le viſage, en leur donnant auſſi des proportions plus élégantes. Dans le Chriſt il faut ſur-tout remarquer la beauté de la phyſionomie unie à l'expreſſion la plus vive, ſans qu'elle altère cependant en aucune manière la régularité & la nobleſſe des traits. Toutes les parties eſſentielles des os & des muſcles y ſont indiquées, mais avec une telle délicateſſe qu'elles ne nuiſent point à la grandioſité des formes principales. Ce même caractère ſe fait ſenſiblement appercevoir dans le col, ainſi que dans la main ſur laquelle

s'appuie le Christ; & quoique le poids du corps, qui porte sur ce bras, en comprime la chair, de manière que les os & les articulations sont, pour ainsi dire, cachés; il a néanmoins su donner un contour au pouce & aux doigts qui convient si parfaitement au caractère de la tête, que les plus célèbres artistes Grecs ne l'auroient pas mieux fait en voulant représenter une figure d'un caractère moyen entre celui de Jupiter & d'Apollon, qui réellement doit être celui qui convient au Christ; en y ajoutant néanmoins l'expression accidentelle de la passion dans laquelle il a représenté le Sauveur.

Je ne m'arreterai pas à faire remarquer la beauté de chaque touche pour l'intelligence des raccourcis & des contours, qui vont se perdre l'un derrière l'autre, suivant que le demande le point d'optique; de manière qu'on croit voir à une grande distance derrière la superficie du tableau. Le mouvement de toutes les parties des têtes, suivant l'action & le point de vue, est rendu dans la manière ordinaire de Raphaël. Il seroit trop long de parler de toutes les beautés de détail, ainsi que des réflexions qu'elles offrent; & l'on doit être persuadé que si dans les tableaux de Raphaël on trouve quelque partie médiocre, c'est l'ouvrage de ses disciples qu'il n'a pu que retoucher, à cause du grand nombre de tableaux dont il fut chargé dans son meilleur tems : par conséquent on ne peut pas lui attribuer ces défauts.

Après avoir examiné parmi les ouvrages qui se trouvent dans le palais du roi, ceux que nous avons jugé les plus dignes de notre attention, par les parties les plus essentielles de l'art, nous allons passer maintenant aux bons

tableaux d'un genre plus facile, dont les maîtres ont glissé sur toutes les difficultés; nous ne ferons qu'y jeter un coup-d'œil général.

Les premiers ouvrages qui se présentent sont ceux de Lanfranc, parmi lesquels est l'admirable tableau des Funérailles d'un empereur, avec un combat de gladiateurs. Cet ouvrage présente un assemblage des plus excellentes choses de l'art, & le dessin en offre, en quelque sorte, l'idée générale de la construction du corps humain, dans laquelle consiste la beauté de l'antique. On y trouve l'expression de Raphaël, ainsi que les masses & la facilité du clair-obscur du Corrége; tout cela n'est cependant pas bien fini, mais seulement indiqué. Il y a encore une Naumachie ou un combat de barques, un Sacrifice & d'autres tableaux de ce maître qui méritent d'être admirés.

Le nombre des tableaux de différentes écoles qui n'ont pas le degré de perfection de ceux dont nous venons de parler, est infini. Parmi ceux-ci il y en a quelques uns du Poussin; entr'autres une fort belle Bacchanale, dont les figures ont un peu moins d'un pied de grandeur. Il est d'un travail fini, d'un excellent dessin & d'un bon coloris. Il représente quelques femmes & plusieurs enfans qui dansent, d'un style agréable : le site en est de la plus grande beauté. Ce tableau, fait d'abord pour couvrir un clavecin, fut ensuite agrandi par le Poussin même ou par son beau-frère Gaspard.

Il feroit à desirer que plusieurs jeunes peintres s'appliquassent avec soin à étudier les modèles de l'art que je

viens de décrire, non feulement en les copiant, mais en les imitant: opérations entre lefquelles il y a une grande différence; car ce n'eft pas en copiant feulement un ouvrage qu'on fe rend capable d'en produire d'autres qui lui reffemblent, fi l'on ne médite pas fur les caufes qui on fait agir le maître de l'original: unique moyen cependant de tirer quelque fruit de l'étude des ouvrages de l'art.

Un tableau offre deux parties effentielles; l'une comprend les raifons des chofes, ce que nous pourrions appeller la trace que le peintre laiffe de fon génie; l'autre eft le faire, c'eft-à-dire, la manière ou la méthode que l'artifte s'eft formée. Ordinairement ceux qui copient ou qui prétendent étudier les ouvrages des grands maîtres, mettent leur principal foin à imiter l'apparence, que j'appelle le *mode* * ou la manière; ce qui fait que lorfqu'ils n'ont plus devant les yeux l'original, & qu'ils effayent de faire quelque ouvrage où il entre des parties différentes de celles qu'ils ont copiées, ils reftent fans guide. Mais ceux qui s'appliquent réellement à étudier & à admirer les productions des plus célèbres artiftes, avec un véritable defir de les imiter, parviennent au point de pouvoir en produire d'autres qui y reffemblent; ce qu'ils doivent à l'etude qu'ils ont faite des caufes qui ont déterminé ces artiftes. Affermis & confolidés ainfi dans leurs principes, ils font en état d'employer les

* Voyez la note à la page 41 de ce volume.

mêmes

mêmes causes & les mêmes moyens dans les circonstances nécessaires & convenables, ou de les imiter sans être plagiaires.

Je crois donc que les jeunes peintres doivent étudier avec soin les ouvrages des grands maîtres, non dans l'idée de les copier aveuglément, mais pour y chercher les parties de la nature dont ceux-ci ont fait choix, pour les imiter; en se persuadant d'ailleurs, que rien ne peut être bon dans ces maîtres, quoique fameux, que ce qui est conforme à la nature. Après avoir acquis une certaine habitude à copier ces ouvrages, le meilleur conseil qu'on puisse leur donner, c'est d'étudier la nature même, en prenant d'elle les parties qui ressemblent le plus à celles qu'ont choisies les maîtres dont ils ont étudié les ouvrages en les copiant.

De cette manière, ils pourront acquérir un vrai talent, pour peu qu'ils ayent une aptitude naturelle pour l'art; & quand même ils n'atteigneroient pas au degré des maîtres qu'ils ont tâché d'imiter, ils ne laisseront pas de parvenir à un assez grand mérite pour devenir célèbres: la nature étant si riche & si variée dans ses productions, que, quiconque a du talent ou du génie peut y trouver des parties analogues à ses forces, pourvu qu'il les imite de la manière que je viens de l'indiquer le mieux qu'il m'a été possible, & que mon peu d'habitude d'écrire me l'a permis.

Ce petit ouvrage ne doit donc être regardé que comme une simple lettre dictée par le desir d'être utile, mais avec de trop foibles moyens pour lui donner la forme convenable. Je vous prie, par conséquent, de m'excuser vis-

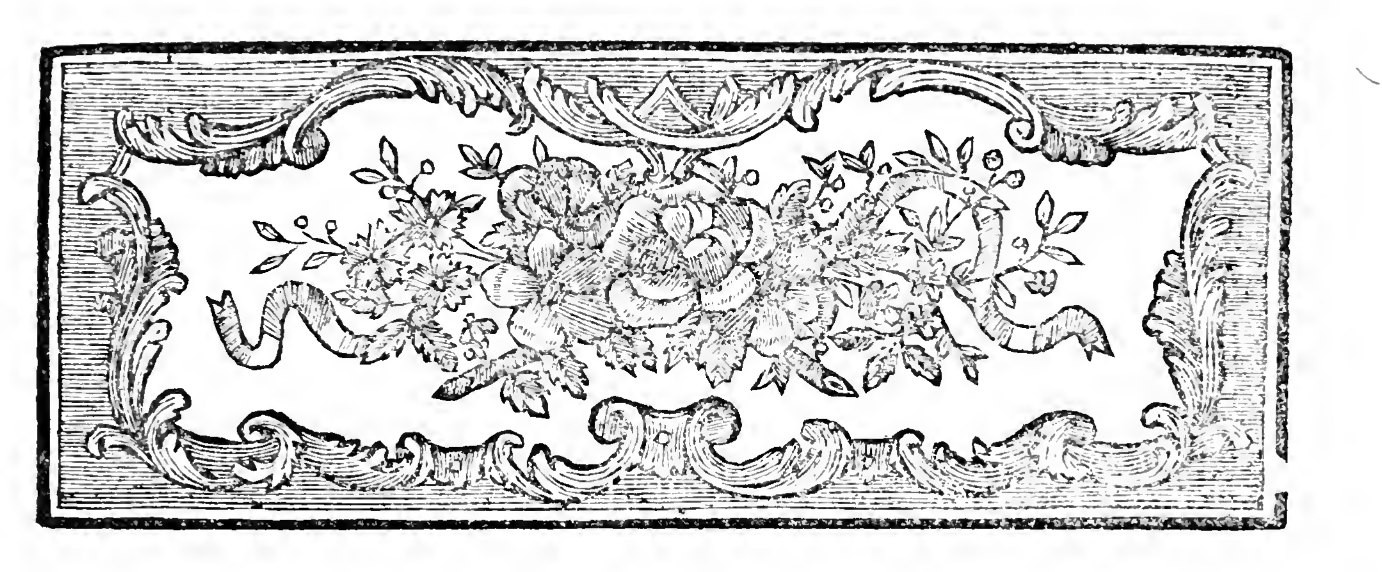
à-vis du public, & de dissiper, par quelques éclaircissemens, l'obscurité qui peut régner dans cet écrit; afin de le rendre, par plus de clarté, instructif pour ceux qui pourront en avoir besoin; ce que je n'oserois jamais entreprendre par moi-même.

Recevez avec bonté ce que mes occupations multipliées, plus utiles que mes discours ou que mes écrits, m'ont permis de vous donner; & disposés entièrement de celui qui vous a voué la plus parfaite estime, & qui desire sincèrement de vous obliger.



LETTRE
DE M. MENGS

Sur l'origine, les progrès & la décadence des Arts qui tiennent au Dessin.



LETTRE
DE M. MENGS

Sur l'origine, les progrès & la décadence des Arts qui tiennent au Deſſin.

VOUS me demandez le réſultat de nos entretiens ſur les arts qui tiennent au deſſin, & vous voulez que je vous diſe mon ſentiment ſur leur origine, leurs progrès & leur décadence. Je ſuis prêt à vous communiquer tout ce que mes réflexions & une longue expérience peuvent m'avoir appris, ſi vous croyez que cela puiſſe être de quelqu'utilité. Cependant je me trouve retenu par deux raiſons : la première eſt la méfiance que j'ai de mes propres forces, ne me ſentant pas le talent néceſſaire pour m'exprimer avec la juſteſſe & la clarté requiſes ; la ſeconde eſt l'impoſſibilité que j'entrevois de donner une

idée exacte & lumineuse de ces choses, sans entrer dans des détails sur les moindres principes de l'art; pour m'élever ensuite, par degré, aux parties les plus sublimes; ce qui m'engageroit dans un travail trop étendu & supérieur à mes facultés physiques & morales. Néanmoins le desir que j'ai de vous satisfaire me fera oublier toutes ces difficultés, & je vais mettre la main à la plume pour vous prouver mon empressement à vous obéir; mais, en même tems, je vous prie de recevoir ce que je vais vous dire plutôt comme un simple essai que mon amitié a hasardé pour vous satisfaire, que comme un traité digne d'être présenté au Public.

C'est à la nécessité que la plupart des inventions de l'homme doivent leur naissance, à l'exception néanmoins de ce qu'on appelle beaux-arts, qui sont le produit de l'inclination naturelle que nous avons d'imiter tous les objets qui se présentent à notre vue. Les principes dont ces arts sont composés sont puisés dans la nature même; & comme il se trouve dans la nature des choses qui ont quelque sorte de ressemblance entr'elles, je crois que c'est cette ressemblance qui a porté l'homme à suppléer aux parties défectueuses, ou d'une trop grande disparité, pour en former un tout régulier; & c'est sans doute par le moyen de cette comparaison & de cette combinaison que se sont formé plusieurs choses, qu'on a ensuite exécutées par l'art de l'imitation.

Pour faire mieux comprendre ce que j'aurai à dire dans la suite, il est nécessaire que je commence par expliquer le sens que j'attache au mot *Idée*. Par idée j'entends l'impression que les choses laissent dans notre esprit, & par le moyen

de laquelle la mémoire peut se rappeller, quand elle le veut, les perceptions qu'elle s'est formées des choses. Ces idées sont d'autant plus claires & d'autant plus distinctes, que l'impression que les objets ont faite sur notre esprit a été plus vive & plus forte, & suivant notre plus grande aptitude à distinguer & à déterminer les parties les plus essentielles des choses. Il y a peu d'inventions que l'on ne doive pas au hasard, c'est-à-dire, à une certaine combinaison à laquelle nous donnons ce nom, parce que nous en ignorons la cause. Les arts qui tiennent au dessin doivent probablement leur origine, comme je l'ai dit, au desir & au penchant que l'homme a d'imiter tout ce qu'il voit; ce qui aura donné naissance au plastique; car il est naturel de croire que l'on a d'abord conçu l'idée de modeler avec de l'argile des figures humaines ou d'animaux *, & qu'ensuite, par hasard ou par réflexion, on aura exposé ces figures au feu, pour leur donner plus de dureté & de consistance. L'histoire ne nous dit pas exactement la marche que l'art a tenu dans son principe; mais il y a tout lieu de croire que c'est celle que nous venons d'indiquer; puisque nous savons que même après que les arts eurent été perfectionnés, il y a eu des peuples qui ont fait usage de statues de terre cuite. Et comme l'art de faire des briques, de leur donner une certaine

---

* Pline dit expressément que le plastique existoit avant l'art de faire des statues. (*Hist. Nat.*, *l. XXXIV*, *c. 7*, *§ 16.*) Voyez aussi le *liv. XXXV*, *c. 12*, *§. 45*, où il est dit « Que Varron a » loué Pasitèle qui a dit, que l'art de modeler est la mère de la » statuaire, de la sculpture & de la ciselure ». *Note du Traducteur.*

forme, & de les durcir par le moyen du feu, eſt de la plus haute antiquité *; il paroît vraiſemblable que c'eſt dans ces mêmes tems que les hommes auront auſſi conçu l'idée de faire des figures de la même matière & de leur donner la dureté néceſſaire. Il y a des écrivains qui prétendent que les *Térafins* ou *Séraphins*, c'eſt-à-dire, les dieux Lares de Laban, que Rachel lui enleva, étoient des figures de terre cuite * *. Mais je ne m'arrêterai pas à diſcuter ici des faits d'une ſi haute antiquité, & ſur leſquels les écrivains ſont ſi peu d'accord entr'eux : différence de ſentiment qui néceſſairement a dû avoir lieu, parce qu'étant tous guidés par l'idée de faire l'hiſtoire exacte des arts, ils l'ont tous entrepris dans la préoccupation que ces arts ont été inventés dans un ſeul pays & par un même peuple; ce qui néanmoins paroît contraire à la

* Dans le principe, les briques n'étoient pas cuites au four, mais ſeulement ſéchées, pendant quelques années, au ſoleil. Vitruve, *liv. II*, *c.* 3, parle de la manière dont on faiſoit ces briques, & dit qu'elles ſe décompoſoient par l'eau. Pauſanias cite pluſieurs temples & autres édifices conſtruits de pareilles briques. *Note du Traducteur.*

* * On trouve qu'au vingt-deuxième ſiècle, Tharé, père d'Abraham, étoit déjà adonné au culte des faux dieux. (*Joſué*, *ch.* 24, *v.* 2, 24); & Laban, qui vécut au vingt-troiſième ſiècle, avoit ſes dieux domeſtiques. (*Moïſe*, *liv. I*, *ch.* 31, *v.* 19, 30). Ces dieux Pénates, ou Séraphins, ſuivant Samuël (*ch.* 19, *v.* 13), avoient la forme humaine ou du moins la tête de l'homme. Il paroît donc certain que la ſculpture a été connue en Méſopotamie dans le tems où l'on n'en trouve pas encore la moindre trace dans la Grèce. *Note du Traducteur.*

vérité ; parce que l'homme étant par-tout doué des mêmes facultés, & ayant par-tout les mêmes beſoins, il faut néceſſairement que, dans tous les tems & dans tous les lieux, il ait penſé de la même manière, & ait inventé les mêmes choſes.

Mais avant d'aller plus loin, il eſt néceſſaire que je diſe ce que j'entends par le mot *Art*. Je crois que c'eſt la manière de produire un ouvrage quelconque, par des moyens raiſonnés & pour une fin déterminée. Le but des beaux-arts, eſt de faire naître des ſentimens agréables par l'imitation; c'eſt-à-dire, que cette imitation doit nous préſenter les objets avec plus d'ordre & de clarté que la nature même ; & c'eſt ce qui produit la *Beauté*. Voilà pourquoi on a donné le nom de *Beaux-Arts* à tous les arts qui ont pour but cet ordre & cette clarté. La beauté, en particulier, ne conſiſte que dans la manière d'être des choſes, qui, par les moyens les plus ſimples, nous donne une idée claire & diſtincte de leurs qualités eſtimables & eſſentielles.

Quelques écrivains penſent que la ſculpture eſt le plus anciens de tous les beaux-arts, parce que ſa manière d'imiter les objets eſt la plus ſimple. Elle a été inventée à différentes époques & dans différens pays ; mais il ſemble que c'eſt à l'idolatrie qu'elle doit ſa naiſſance. *

---

* Pline (*Hiſt. Nat. Liv. XXXV, ch.* 12, §. 43) prétend que Diburade, potier de Sycione, a été le premier inventeur de l'art du plaſtique ou de modeler en argile. Il ajoute cependant que d'autres attribuent cette invention à Rhecus & Théodore, de l'iſle de Samos, long-tems avant que les Bacchiades euſſent été chaſſés

Il ſe pourroit, néanmoins, que cet art ait eu une origine plus noble, & qu'on le doive au deſir de conſerver l'image des

---

de Corinthe ; & que Démarate, exilé de cette ville, conduiſit avec lui Euchir & Eugrammus, qui portèrent en Italie l'art du plaſtique.

Quoi qu'il en ſoit, il paroît certain que l'invention de modeler en argile doit être attribuée aux Grecs, ſans qu'on puiſſe néanmoins en déterminer exactement l'époque. Car quand même on adopteroit avec M. le comte de Caylus (*Tom. II, p.* 255) qu'il faut en faire honneur à Rhecus & Théodore ; & en ſuppoſant que l'expulſion des Bacchiades ait eu lieu dans la trentième Olympiade, & par conſéquent l'an 3320 du monde ; nous ſavons que Pline dit que le plaſtique a été inventé long-tems auparavant, puiſque par *multo ante* il a ſans doute voulu faire entendre pluſieurs ſiècles. On ſait auſſi que le bouclier d'Achille, qu'Homère décrit dans le XVIIIe Livre de ſon Iliade, & dont M. le comte de Caylus a donné le deſſin (*Tom. II, p.* 231), qui lui avoit été communiqué par Boivin, étoit un bel ouvrage de ſculpture pour ce tems-là. Cet art étoit donc déjà fort avancé chez les Grecs avant le ſiége de Troye, c'eſt-à-dire, avant l'an 2792. Or, ſi l'on place Euchir & Eugrammus à cette époque, il eſt très-poſſible que ce ſoient ces artiſtes qui aient porté le plaſtique en Italie. Mais ſuivant le premier ſentiment de Pline, cela ne peut pas être ; car alors l'invention de la ſculpture devroit être placée dans la cinquantième Olympiade ; c'eſt-à-dire, à-peu-près vers l'an 3400, tems où les Etruſques avoient déjà porté cet art à un certain degré de perfection. Suivant Diodore de Sicile (*Bibl. hiſt.*, *L. I, c.* 98), les ſculpteurs Telecle & Théodore, fils de Rhécus, (ou pour mieux dire, Rhécus, fils de Philas, & Théodore, fils de Telecle], comme le remarque fort bien M: Heyne, dans ſa Diſſertation critique ſur l'*Hiſtoire de l'Art*, de M. Winckelmann, qui ſe trouve dans les

personnes dont on regrettoit la perte, ou de perpétuer la mémoire des hommes d'un talent ou d'un mérite supérieur; peut-être bien aussi est-ce la nécessité de rendre sensibles au peuple, par des signes hiéroglyphiques, quelques propriétés de la nature qui y a donné lieu, comme on sait que cela est arrivé en Egypte. Ce peuple n'a jamais pu s'élever à la perfection de l'art *, quoiqu'il l'ait cultivé pendant plu-

---

Mémoires de la Société de Gottingen). Telecle & Théodore, disons-nous, se sont arrêtés quelque tems en Egypte, & ont ensuite passé à Samos, où ils ont fait, dans le style Grec, la fameuse statue d'Apollon Pythien. *Note du Traducteur*, tirée d'un livre Allemand intitulé : *Histoire & Principes des Sciences & des Beaux-Arts* du célèbre professeur *Busching*, avantageusement connu par sa *Géographie*, & par plusieurs autres ouvrages estimables.

* Quoiqu'il paroisse décidé, dit M. Busching, que les Egyptiens ne se soient jamais élevés dans l'art jusqu'à la beauté, il semble néanmoins qu'on ne peut pas en conclure qu'ils n'aient pas mis dans leurs ouvrages de la convenance & du goût, & qu'ils se soient toujours arrêtés, comme le prétend M. Winckelmann, à la ligne droite & roide de leur premier style, qu'on trouve, par exemple, dans la statue de Memnon ou d'Amenophis. On sait que les Egyptiens ne travailloient pas comme les Grecs sur la simple vue de l'objet, mais d'après une mesure déterminée de toutes les parties du corps humain, ainsi que nous l'apprend Diodore de Sicile (*Bibl. Hist.*, *Liv.* 1. *c.* 98.); ce qui, suivant M. Winckelmann, est une des principales causes qui ont nui à l'avancement de l'art en Egypte. M. Casanova (*Abhandelung über verschiedene alte Denkmaler der kunst*) pense néanmoins que l'art y est parvenu à un certain degré de perfection; & il cite, pour appuyer ce sentiment, les trois admirables lions de granit & une tête d'Osiris, qui se trouvent dans la galérie royale d'antiques, à Dresde, ainsi que la statue de marbre

ſieurs ſiècles, parce que ſon culte religieux ne lui permettoit point de s'écarter des formes établies pour ſes idoles; & qu'il regardoit comme vile la claſſe des citoyens qui exerçoient les arts. A ces cauſes, il s'en eſt encore jointes d'autres qui ont empêché les progrès de la ſculpture, dont la principale étoit que les Egyptiens, de même que les Caldéens, les Arabes & les autres peuples, qui ont bien ébauché groſſièrement quelques figures, étoient trop ignorans & trop peu civiliſés pour parvenir à la beauté. L'homme a naturellement du goût & de l'attachement pour les objets matériels qui tombent ſous les ſens; c'eſt pourquoi les autres nations, qui vinrent dans la ſuite, quoique dans des tems plus éclairés, ſuivirent la route tracée par les premiers inventeurs de l'art, & ne s'écartèrent même jamais entièrement de leur manière informe & groſſière. La même choſe arriva à la

---

blanc qu'on voit au Capitole à Rome; qui n'eſt pas un Antinous, comme on l'a prétendu, mais un prêtre Egyptien (qu'il ne faut pas confondre avec l'Antinous du Belvédère). Il eſt vrai que M. Winckelmann aſſure, & ſans doute avec raiſon, que la ſtatue de ce prétendu Antinous n'eſt pas d'une forme Egyptienne, & qu'à l'attitude près, elle eſt faite ſelon les règles de l'art des Grecs. Cependant, malgré cette critique, M. Winckelmann convient lui-même, que les Egyptiens faiſoient très-bien les figures d'animaux, & que leurs figures humaines étoient achevées & polies avec un ſoin infini. On ſait qu'ils creuſoient quelquefois les yeux pour y incruſter des prunelles d'une matière étrangère. Pour faire leurs ſtatues ils ſe ſervoient du granit, qui eſt fort commun en Egypte, du baſalte, du porphire, de l'albâtre & du plaſme d'émeraude. *Note du Traducteur.*

renaiſſance des arts en Europe, comme nous le dirons plus bas.

Lorſque les arts, qui tiennent au deſſin, ſe furent introduits dans quelques parties de la Grèce, & que dans d'autres on les eut inventés ſur les lieux mêmes; l'eſprit s'y éleva tout-à-coup à des formes plus heureuſes, tant parce que les artiſtes de la Grèce commencèrent ſur de meilleurs principes, que parce qu'ils avoient devant les yeux des modèles d'une plus grande beauté. On peut ſe convaincre du premier point, en ſe rappellant qu'avant Homère il n'a fleuri dans la Grèce aucun peintre, ni aucun ſculpteur de quelque réputation *, & le ſecond eſt atteſté par l'hiſtoire, ainſi que par l'expérience. Les œuvres du divin Platon, nous apprennent que, de ſon tems, les beaux-arts n'avoient fait que de foibles progrès, puiſque l'idée qu'il nous en donne eſt bien médiocre, & qu'il n'en dit rien qui puiſſe être comparé aux ouvrages que les Grecs ont faits dans la ſuite. Il ne parle d'aucune ſtatue de marbre; & lorſqu'il fait mention de quelque production de l'art, ce n'eſt que pour en louer la richeſſe & les ornemens; d'où je conclus que l'idée qu'il s'en étoit formée il l'a tenoit des Phéniciens, qui, par le moyen du com-

---

* Dans leur tems groſſier les Grecs adoroient leurs dieux ſous des figures de maſſe informe, ainſi que le faiſoient les Arabes, qui, ſuivant Aſſemani (*Biblioth. Orient. T. III, P. II, p.* 584) avoient à la Mecque une pierre noire qui leur ſervoit à repréſenter Vénus. Le Palladium étoit une des plus anciennes ſtatues Grecques; c'eſt-à-dire, la première ſtatue de Minerve, laquelle étoit aſſiſe, ainſi que Strabon (*Liv. XIII.*) l'a remarqué, d'après un paſſage du liv. VI de l'Iliade. *Note du Traducteur.*

merce, avoient introduit les arts dans quelques provinces maritimes.

Lorſqu'enfin les Grecs commencèrent à cultiver le deſſin, ils formoient déjà, pour ainſi dire, un peuple civiliſé; de ſorte qu'ils ne ſe contentèrent pas, comme les Egyptiens & les autres peuples dont nous avons parlé, de copier groſſièrement les ouvrages les uns des autres; mais déterminés par des réflexions philoſophiques, ils tâchèrent de ſaiſir les parties les plus eſſentielles & les plus belles des objets, pour les imiter; & en ajoutant toujours des idées nouvelles à celles qu'ils s'étoient déja formées, ils parvinrent au plus haut degré de perfection.

Ils ne faut pas croire que les Grecs ayent omis les petits détails de l'art parce qu'ils les ignoroient, puiſque nous ſavons que Dédale, un des plus anciens ſculpteurs en bois, fut admiré pour l'expreſſion admirable qu'il ſavoit donner aux veines du corps, & pour le fini de ſon exécution. Mais cette pratique, qui ne dût ſa naiſſance qu'à une pure imitation de la nature, fut bientôt abandonnée des Grecs, qui s'apperçurent que pour donner une idée de la figure de l'homme, c'eſt la conſtruction & la fabrique générale du corps qu'il faut rendre, en prenant pour cela les parties les plus grandes & les plus eſſentielles. Ils remarquerent que le corps humain eſt composé de la tête du tronc & des autres parties qui ont leurs articulations particulières, & que ſes actions & ſes mouvemens dépendeut du pouvoir d'étendre ces membres & de les replier vers le corps, leur centre commun de gravité; d'où ils conclurent que l'agilité & la facilité de ces mouvemens de-

mandent que ces parties ne foient pas trop lourdes, mais d'une proportion affez jufte pour qu'elles puiffent être mifes en action par les mufcles les plus voifins. Les jeux gymnaftiques & l'expérience leur apprirent que les perfonnes qui ont le torax fpacieux , font plus propres aux excercices & à la fatigue; & d'après ce principe, ils donnèrent à leurs figures des contours plus fimples, en exprimant feulement l'idée néceffaire & diftincte de chaque membre & de chaque partie du corps, fans entrer dans les petits détails; mais en faifant fentir néanmoins exactement & d'une manière déterminée toutes les parties effentielles , & même plus fortement qu'ils ne le font dans la nature , fans aller cependant au-de là des limites du poffible.

C'eft de cette manière qu'ils inventèrent & établirent le beau ftyle, en donnant une plus grande perfection au corps humain & à fon mécanifme. En partant de ce point, ils continuèrent à donner plus d'expreffion à leurs ouvrages; & divifant de plus en plus les parties générales, ils trouvèrent la grace & le fuave de l'art. La beauté fut portée à fa plus grande perfection par Phidias, du tems de Pericles; & les autres parties jufques à la grace même, firent conftamment des progrès jufqu'au regne d'Alexandre le Grand , que Praxitele & Policlete élevèrent la fculpture au plus degré de perfection; de forte qu'il fut, pour ainfi dire, impoffible de porter cet art plus loin. Mais comme l'homme cherche toujours à faire de nouveaux progrès, il arriva que les artiftes qui vinrent enfuite, voulant furpaffer les chefs-d'œuvres de ces grands maîtres, ne trouvèrent pas autre chofe à faire

que d'ajouter le gratuit & le ſuperflu à l'eſſentiel. Cependant comme l'eſprit humain ne peut s'étendre au-de là des bornes qui lui ſont preſcrites, il leur fut impoſſible d'accorder ces différentes parties enſemble; & le néceſſaire diſparut d'autant plus que l'inutile s'introduiſit davantage. Se trouvant ainſi privé de ce qui eſt le plus eſſentiel, l'art dégénera bientôt & perdit beaucoup de ſa perfection. Malgré cette marche naturelle des connoiſſances humaines, l'art ſe ſoutint long-tems dans la Grèce & particulièrement à Athènes, parce que la philoſophie, à laquelle les Grecs étoient fort adonnés, les préſerva du défaut de négliger les grandes parties eſſentielles pour ne s'occuper que des petites; ainſi que cela eſt arrivé à ces peuples qui ſe ſont laiſſés ſéduire par le ſimple plaiſir de la vue, & par ce frivole caprice qu'on appelle *Mode*, qui, en général, n'a d'autre mérite que de n'avoir pas exiſté le jour précédent.

Tous les arts, en général, ſe trouvèrent au moment de tomber dans l'oubli lorſque les Romains conquirent la Grèce; mais heureuſement ces vainqueurs ne furent pas aſſez barbares pour reſter inſenſibles à la noble magnificence & à la beauté des ouvrages Grecs, de ſorte que malgré la ſupériorité de leurs armes, la forme de leur gouvernement tout-à-fait militaire & l'auſtérité, pour ne pas dire la rudeſſe de leurs mœurs, ils ſe trouvèrent vaincus par l'amenité & l'eſprit cultivé des Grecs, ainſi que par le charme de leurs productions; de ſorte qu'ils avouèrent eux-mêmes qu'ils étoient des barbares, auſſitôt qu'ils eurent connu les Grecs, en appellant les arts & les artiſtes en Italie, & en s'appliquant eux-mêmes à cultiver les inventions

inventions du peuple qu'ils venoient de soumettre.

Considérons maintenant l'effet qu'une pareille cause a dû produire chez différentes nations, suivant la diversité de leurs mœurs & de leurs coûtumes. Les Romains, qui ne composoient alors qu'un peuple de soldats & d'orateurs, sans avoir des philosophes, commencèrent à peine à sortir de leur grossièreté, qu'ils tombèrent dans la profusion d'un luxe excessif, & confondirent l'idée de la beauté avec celle de la richesse, en suivant cette fausse maxime, que beaucoup de monde adopte encore de nos jours: que tout ce qui plait est beau; & guidés par ce principe ils s'érigèrent en arbitres des arts, sur lesqules ils voulurent prononcer sans aucuns princ̃ipes, & sans aucune connoissance de l'essence des choses. Les Romains n'ont eu que peu d'artistes en comparaison des Grecs, & se sont presque toujours servi de ceux de cette nation; mais ils ont beaucoup préjudicié aux arts en les faisant exercer par des esclaves & en prononçant, sans le moindre savoir, sur leurs productions. Les Grecs, malgré leur état précaire, faisoient fleurir les arts à la moindre lueur de liberté & de bonheur; & quoi qu'enfin, suivant la vicissitude ordinaire des choses humaines, les arts tombèrent chez eux, ils n'en perdirent néanmoins entièrement la trace, qu'à l'époque malheureuse où la Grèce fut envahie & opprimée par le peuple barbare & féroce, qui en est encore aujourd'hui le maître & le tyran.

La translation de l'empire Romain à Constantinople, contribua aussi grandement à la décadence des arts en Italie & dans la Grèce. La Grèce se trouvant déja privée de ses meilleurs artistes & de leurs plus beaux ouvra-

ges, ſe vit enlever ceux qu'elle poſſédoit encore, pour en décorer la nouvelle Rome; & l'Italie perdit les ſiens par les invaſions & les conquêtes des peuples barbares. Une nouvelle cauſe qui contribua beaucoup au dépériſſement des arts, fut la néceſſité où ſe virent reduits les chefs du chriſtianiſme de ces tems-là, d'extirper l'idolatrie & de détruire les idoles; anathème dans lequel furent indiſtinctement compris les plus belles ſtatues & les artiſtes qui les avoient faites : ce zèle ſacré fut même ſi grand qu'il faut s'étonner de ce qu'il nous reſte encore tant de chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Lorſque le nouvel empire d'occident s'éleva, l'idolatrie ſe trouvoit déja abolie, & le chriſtianiſme fleuriſſoit dans ſes vaſtes provinces, de ſorte qu'on ſongea bien, à la vérité, aux arts, mais avec peu de ſuccès, parce que le monde entier ſe trouvoit alors plongé dans l'ignorance; & comme les empereurs n'étendirent leurs conquêtes que ſur des nations barbares & féroces, ſans avoir le moindre commerce avec ces climats doux & heureux, dont les peuples policés avoient autrefois cultivé les arts & les ſciences, les artiſtes ne purent rien produire de bon; & les ſculpteurs, en particulier, ſe bornèrent à donner à leurs ſtatues les vêtemens ridicules de leur tems, qui cachoient plutôt le corps qu'ils ne ſervoient à le couvrir. C'eſt dans ce goût que ſont exécutés les monumens qu'on appelle Gothiques, par leſquels il faut entendre tous ceux qui ont été fait par les peuples de l'Allemagne ou des pays limitrophes.

Les arts reſtèrent pendant pluſieurs ſiècles plongés dans cet état déplorable, ſans faire le moindre progrès, juſqu'au

tems où ils commencèrent, pour ainſi dire, à renaître en Italie & particulièrement dans la république de Florence. Le premier pas qu'on fit dans cette carrière fut de raſſembler les médailles & les pierres gravées antiques; & c'eſt en les imitant qu'on ſortit de la barbarie du goût Gothique. Ghiberto fut le premier qui eſſaya d'imiter l'antique, mais comme il ne vit jamais de grandes ſtatues, il ne ſe rendit habile que dans les petites choſes. Il fut ſuivi par Donatello & bientôt après Michel Ange Buonarotti, qui, éclairé par les ſtatues que les Medicis avoient raſſemblées, ouvrit les yeux & connut que les anciens avoient tenu une certaine route pour arriver à l'imitation de la vérité, par le moyen de laquelle ils l'avoient rendue plus diſtincte & plus belle qu'elle ne l'eſt dans la nature même. Ce grand artiſte chercha la cauſe de la beauté & crut l'avoir trouvée dans la ſcience de l'anatomie ſur laquelle il fixa principalement ſon eſprit, & qui le conduiſit à un tel degré de perfection qu'il s'eſt rendu immortel par cette nouvelle route. Cependant il n'eſt pas parvenu au but qu'il s'étoit propoſé, c'eſt-à-dire, à la beauté, parce qu'elle ne ſe trouve pas dans une ſeule partie, mais dans la réunion de l'anatomie, de la proportion & de toutes les autres parties qui concourent à former les belles choſes.

Les autres ſculpteurs de l'école de Florence imitèrent Michel Ange dans l'apparence du ſtyle anatomique, mais ſans pouvoir ſaiſir l'eſprit de ce maître : voila pourquoi Jean Bologna, Mont-Orſoli & pluſieurs autres lui ſont ſi inférieurs. A la fin l'art de la ſculpture tomba entièrement à Florence avec la république, & alla ſe fixer à Rome.

Ce fut l'Algardi qui commença à y introduire, dans la ſculpture, le ſtyle que les peintres de ſon tems y avoient déja adopté ; c'eſt-à-dire, qu'il chercha à ſe ſervir dans ſon art de la même imitation qu'on emploie dans la peinture, qui conſiſte à chercher les effets du clair-obſcur, à agrandir certaines parties propres à frapper la vue ; en un mot, à ſortir des limites de la ſculpture, dont l'objet eſt d'imiter les formes de la nature & non les apparences des objets ; partie qui appartient à la peinture : c'eſt de cette façon qu'il introduiſit le ſtyle manièré.

A l'Algardi ſuccéda le Fernin, qui commença par où l'Algardi avoit fini, & qui, cherchant uniquement à éblouir les yeux, ſe livra, dans l'invention de ſes ſtatues & de ſes groupes, à une manière hardie & même fantaſque, mais qui ne laiſſoit pas d'être agréable, comme on peut le voir par ſes ouvrages qui ſont à Rome, dans leſquels il a toujours ſacrifié la correction au brillant, & dont il a altéré toutes les formes.

Les ſculpteurs qui ſont venus enſuite ont imité l'Algardi & le Bernin, mais d'une manière indéciſe ; & s'ils ont fait uſage de la nature ce n'a été que pour trouver les formes & pour les ſoumettre à la manière de ces maîtres. Le Fiamingo, qui a ſu donner tant de beauté à la nature des enfans, a cherché à imiter l'antique dans ſa Sainte Suſanne ; & en effet il eſt parvenu à en rendre les apparences, mais non pas les raiſons eſſentielles. Ruſconi eſt le dernier de ces ſculpteurs qui mérite d'être cité. Ses ouvrages ſont plus agréables que parfaits, parce que leur beauté, au lieu de découler des bons principes de l'art, ne conſiſte uniquement que dans l'obſervation de certaines

règles pratiques, qui, loin d'ennoblir l'art, ne font que l'avilir.

De tout ce que nous venons de dire sur la sculpture, il s'en suit que cet art s'est élevé par le moyen de la philosophie; qu'il commença à tomber lorsqu'on eut négligé ou outre-passé les principes essentiels; qu'ensuite l'imitation des ouvrages des anciens lui donna une nouvelle naissance; qu'enfin lorsqu'il ne fut plus guidé par l'esprit philosophique, le vrai but & l'objet de l'art, il tomba dans l'état méprisable où nous le voyons aujourd'hui. Peut-être y aura-t-il des personnes qui diront qu'il a fleuri en France, & qu'il y est même encore dans un état florissant. Mon ami, vous connoissez les ouvrages des maîtres de cette nation, & vous savez ce qu'il faut en penser. Le même esprit qui a régné parmi ses peintres a égaré aussi ses sculpteurs; c'est-à-dire, qu'ils se sont tous trompés dans ce qui est bon, en le portant au-delà des bornes nécessaires & de la vraisemblance.

Suivant les observations que l'histoire m'a fournies touchant les arts, il me semble que la peinture a été inventée beaucoup plus tard que la sculpture; je doute même si les nations qui ont pratiqué la sculpture avant le tems des Grecs, ont jamais connu la peinture. Du moins n'en est-il pas fait mention, ni dans l'Ecriture sainte, ni dans l'histoire ancienne, pas même dans celle des Egyptiens; d'où je conclus que toutes les nations ont ignoré cet art, jusqu'à ce qu'elles en eussent été instruites par les Grecs. Et comme tous les arts doivent leur origine à l'imitation des objets que nous offre la nature, je crois qu'on ne fit pendant long-tems que peindre les simula-

cres ſculptés en bois avec des couleurs qui, à la vérité, imitoient celles de la nature; peut-être même dut-on cette idée aux couleurs propres aux ſubſtances dont ces ſimulacres étoient faits, & particulièrement à celle de la terre cuite, qui, en quelque ſorte, reſſemble au coloris de la chair. Pline rapporte pluſieurs faits touchant l'invention de la peinture; mais cet écrivain les regarde lui-même comme peu exacts. Il croit néanmoins que cet art eſt très-ancien; il cite même quelques peintures faites par les Grecs en Italie, qui de ſon tems ſe conſervoient à Lanuvium, & dont les couleurs étoient encore fraiches, quoique ces ouvrages euſſent été faits peu de tems après la deſtruction de Troye. Le tems auquel fleurit, ſuivant cet écrivain, Bularque, eſt très-reculé; cependant il ſuppoſe qu'avant cet artiſte avoient déjà paru ceux qui s'étoient occupé à faire des tableaux monochrones, c'eſt-à-dire, d'une ſeule couleur. Ce paſſage de Pline m'engage à faire quelques réflexions ſur les ouvrages monochrones qu'on a trouvés à Herculanum, & qu'on garde dans le cabinet de Portici, que ſa majeſté Catholique a commencé à y former avec tant de goût, & qui pourra ſatisfaire un jour au vœu de toutes les nations policées, ſi l'on continue à le ſoigner avec le même zèle & le même amour éclairé pour les arts.

Ces peintures, ou pour mieux dire ces deſſins, faits d'une ſeule couleur, c'eſt-à-dire, d'un rouge noirâtre, ſur des tables de marbre blanc, ont un foible degré de beauté dans le profil des figures; mais dans tout le reſte ils ſemblent indiquer l'enfance de l'art, tant par le goût

des draperies que par les extrêmités des mains & des pieds. Quelques ſavans verſés dans la langue Grecque n'ont pas été de mon opinion ſur l'antiquité de ces tableaux, parce qu'ils prétendent que les caractères des noms des perſonnages repréſentés ſont d'un tems bien poſtérieur. A quoi je pourrois répondre, que comme l'artiſte étoit Athénien, il ſe pourroit que cette nation eût dévancé & ſurpaſſé les autres dans l'art de former des caractères. Mais, outre que cette explication ne me paroît pas ſuffiſante, je trouve d'autres difficultés dans les couleurs avec leſquelles ces peintures ſont faites; n'étant pas de la terre rouge, mais du cinabre (que les anciens appelloient *minium*); couleur que nous ſavons n'avoir été employée qu'après le tems d'Apelle. En un mot, ſi ces peintures n'ont pas été faites après-coup, c'eſt-à-dire, que ſi dans ce tems on n'a pas cherché à les faire paſſer pour plus anciennes qu'elles ne l'étoient en effet, il faudra convenir alors que la peinture a commencé à fleurir fort tard à Athènes, ou que les mauvais peintres n'ont pas rougi de mettre leur nom à leurs ouvrages; à moins qu'on ne ſuppoſe que ces tableaux étoient l'ouvrage de quelque riche amateur, qui n'étoit pas obligé d'en ſavoir davantage; ou bien enfin, qu'ils ne peuvent nous être d'aucune utilité pour la partie technique de l'hiſtoire de la peinture.

Mais pour en revenir à nos réflexions, j'obſerverai que comme les écrivains ne nous apprennent rien de certain touchant l'origine de la peinture, nous avons lieu de croire que cet art commença par le ſimple trait, c'eſt-à-dire, par le contour, qu'on rempliſſoit d'une

couleur qui approchoit le plus de celle de l'objet qu'on vouloit imiter. Quelques peintures d'Herculanum, dans lesquelles on a cherché à imiter des ouvrages Egyptiens, viennent à l'appui de cette conjecture. Je ne prétends néanmoins pas qu'elles soient de ce tems-là; mais je crois qu'on a tâché de les faire dans ce goût, afin de les faire passer pour des productions véritablement Egyptiennes. C'est à-peu-près de cette manière que la peinture moderne a pris naissance, ainsi que je le ferai voir plus bas; & c'est aussi la même route qu'ont suivie les Chinois, qui, comme nous le voyons, n'ont pas porté l'art beaucoup plus loin que cette première ébauche grossière. Il paroît vraisemblable que cette enfance de la peinture a duré peu de tems dans la Grèce, si même elle y a jamais subsistée. Quoique Pline, qui a compilé tout ce que les auteurs qui ont vécu avant lui avoient écrit sur les arts, ne parle des couleurs qu'en passant, il nous donne cependant une idée de ce que devoient être les coloristes antérieurs aux monochronomistes; & comme je suppose qu'il parle principalement des Grecs, on peut hardiment conjecturer qu'ils ont bientôt abandonné cette manière. Je crois qu'ils commencèrent par donner à leurs ouvrages un peu de clair-obscur, qu'ensuite ils firent des monochrones, & qu'enfin ils sont parvenus, peu-à-peu, à donner aux objets leurs véritables couleurs locales; de sorte que le même esprit philosophique qu'ils montrèrent dans la sculpture, les conduisit sans doute aussi dans la peinture jusqu'au plus haut degré de perfection. Polygnote, qui vécut à-peu-près dans le même tems que Phidias, fut le premier qui observa parfaitement bien les convenances & le costume,

&

& mérita par ce talent les éloges de ce beau ſiècle de la Grèce. Parrhaſius eut un pinceau facile, & poſſéda toutes les parties de ſon art, ainſi que Zeuxis & les autres peintres de ſon tems. Protogène fut doué d'un plus grand talent encore, & mettoit plus de fini dans ſon travail. Enſuite on vit paroître Apelle, lequel trouvant la carrière ouverte, & ayant le bonheur de vivre ſous Alexandre le grand, (tems auquel la nature ſembla faire des efforts ſupérieurs pour produire & vivifier les plus beaux génies, afin de ſoutenir la gloire & la liberté de la Grèce) porta l'art de la peinture à ſon plus haut degré, en lui donnant la grace: fruit heureux d'un talent décidé qui opère avec facilité, tant dans l'invention que dans l'exécution. Apelle étoit ſi convaincu lui-même qu'il poſſédoit bien cette partie, qu'en louant le ſavoir des autres peintres, il ajoutoit qu'il les ſurpaſſoit ſeulement dans la grace, & il blâmoit Protogène de ce que celui-ci ne ſavoit pas quand il falloit quitter un ouvrage. D'où l'on peut conclure que l'art étoit alors parvenu à ſon plus haut degré; mais comme par cette même raiſon il ne pouvoit plus faire de nouveaux progrès, ni reſter au même point, on commença à multiplier les tableaux & à les faire plus grands, en les diviſant en différentes claſſes, comme, par exemple, en ſujets bas ou *bambochades*, en une variété de choſes bizarres ou *caricatures*, & en pluſieurs autres eſpèces ridicules; de ſorte que la peinture éprouva le même ſort que la ſculpture, juſqu'à ce qu'enfin le luxe des Romains lui fit perdre toute la nobleſſe avec laquelle on l'avoit traitée dans la Grèce, en faiſant peindre les murs de toutes les maiſons par des pauvres Grecs ou par

des esclaves, incapables de penser par eux-mêmes, ou d'imiter même les ouvrages des beaux tems de la Grèce, lorsque tous les citoyens d'une ville, où le peuple d'une province entière concouroient à payer le prix d'un tableau. A Rome, au contraire, les citoyens aisés faisoient peindre les pans des plus chétives maisons; car on croyoit que la peinture auroit déparé les beaux édifices, qu'on revêtoit de marbre & de bronze; ce qui demandoit plus de dépense que de goût. Dans les villes d'Herculanum, de Stabia & de Pompeii, si heureusement découvertes, par les soins de sa majesté Catholique, on a trouvé des peintures sur les murs des moindres maisons, & même sur ceux des auberges & des cabarets; & si dans quelques endroits on a découvert des ouvrages de peinture dans des temples, aux théâtres & aux autres bâtimens publics, on ne doit l'attribuer qu'à la pauvreté de ces villes, à la rareté ou à la disette entière du marbre; tandis qu'on l'employoit avec tant de profusion à Rome.

Examinons maintenant, mon cher ami, à quel degré de perfection les peintres Grecs, du meilleur tems, peuvent avoir porté leur art, & combien leurs ouvrages doivent avoir été beaux, puisque ceux qu'on a trouvés à Herculanum nous paroissent si dignes de notre attention. Nous ne pouvons douter que les anciens aient porté l'art du dessin au plus haut degré de perfection, comme nous le voyons par leurs statues; & quoique dans les tableaux d'Herculanum la partie du dessin n'est pas celle qui est la plus admirable, on y remarque cependant, en général, un très-bon goût & une très-grande facilité à rester dans les justes bornes des contours; c'est-à-dire,

qu'ils ne sont ni chargés, ni durs, ni secs. On est surpris surtout de la grande intelligence du clair-obscur qui y règne & de la nature de l'air ambiant, lequel étant un corps d'une certaine densité réflechit la lumière & la communique aux parties qui ne peuvent pas la recevoir en ligne directe. Ayant remarqué combien ces parties sont bien traitées même dans les plus mauvais tableaux, quoique faits sans doute avec négligence, ce n'est qu'avec étonnement que je pense à la perfection que doivent avoir eu les ouvrages des célèbres artistes contemporains des sculpteurs qui ont fait l'Apollon du Belvedère, la Vénus de Médicis & les autres ouvrages de cette beauté, qui cependant ne sont pas encore des productions des artistes du premier rang de l'antiquité.

Quoique le coloris de ces peintures ne soit pas excellent, nous ne pouvons néanmoins pas douter que les anciens aient possédé cette partie en perfection, lorsque nous nous rappellons qu'ils ont su distinguer le coloris de deux Ajax, faits par deux différens artistes; en disant que l'un étoit nourri de roses & l'autre de chair. Ils connurent aussi la perspective, comme on peut s'en convaincre par les ouvrages trouvés à Herculanum. Et si l'on prétend qu'ils n'ont pas possédé cette partie, je demanderai alors quelle pouvoit être l'idée de Parrhasius quand il disoit, qu'on ne pouvoit être bon peintre sans savoir la géométrie. Ce que les anciens n'ont peut-être pas si bien connu que les modernes, c'est la composition pittoresque ou théâtrale; parce que leur principale étude avoit pour objet la perfection & la qualité des choses & non pas leur quantité. Il est a croire que leur manière de com-

poser les tableaux étoit peu différente du ſtyle de leurs bas-reliefs, comme il eſt facile de le remarquer par ces mêmes peintures d'Herculanum, qui ſont admirables pour les contraſtes, la grace des figures, les belles parties & l'expreſſion. On voit auſſi qu'elles ont été exécutées avec une grande preſteſſe & franchiſe, & peintes d'un bon freſque. De ſorte que, ſi l'on compare ces ouvrages avec les productions des modernes, & ſi l'on conſidère qu'ils ont été faits pour des lieux ſi peu conſidérables, on comprendra aiſément combien la peinture des anciens devoit être ſupérieure à celle de notre tems.

J'ai cru devoir faire cette petite diſgreſſion pour lever le doute où l'on eſt, en général, ſi les anciens ont été plus habiles dans l'art de peindre que les modernes, en ſe fondant ſur la médiocrité des peintures d'Herculanum & de quelques autres qui ſe conſervent à Rome; ſans ſe rappeller l'état miſérable où les Romains avoient réduit la peinture. Cet art eut le même ſort que la ſculpture; les maîtres de l'un & de l'autre tombèrent dans la plus parfaite ignorance & le plus grand mépris; & l'abolition de l'idolatrie contribuant encore à leur décadence, on peut dire, qu'ils furent preſqu'entièrement oubliés, ou du moins réduits à cet état miſérable que nous remarquons dans les images des Saints, & les Moſaïques d'un goût barbare qu'on voit encore dans quelques anciennes égliſes.

Les arts languirent pendant pluſieurs ſiècles dans cet état d'abjection; & il eſt ſurprenant que la même cauſe qui hâta leur chûte fut auſſi celle à laquelle ils durent leur renaiſſance; ſavoir, le culte de la religion Chrétienne.

Le grand commerce que l'Italie faiſoit à cette époque avec la Grèce & avec toutes les autres parties du monde, y produiſit l'opulence; de ſorte que les Italiens, voulant élever des temples & les orner d'images, appellèrent chez eux les miſérables artiſtes Grecs de ce tems-là, pour venir exercer le peu de talent qu'ils avoient. Ce fut par ce moyen que les Vénitiens, les Toſcans, les Romains & les Bolonois apprirent de ces nouveaux maîtres à faire quelques ouvrages groſſiers; & c'eſt ainſi que l'art de peindre ſe répandit & ſe conſerva en Italie juſqu'à ce que les Toſcans le tirèrent enfin de ſa barbarie, par l'exemple que leur donna Giotto & ceux de ſon école.

Ces premiers peintres Toſcans continuèrent pendant quelque tems à ſuivre le ſtyle des derniers Grecs, tant dans les draperies que dans les proportions des figures, parce qu'ils ſe trouvoient plus éloignés des monumens Gothiques, & plus à même d'étudier les antiquités Romaines & les médailles anciennes. Cette première école fut ſuivie par d'autres maîtres qui firent quelques foibles progrès; tels furent Maſolini & Maſaccio, dont le jet des draperies approcha un peu de celui de Raphaël, quoiqu'il ſoit venu près d'un ſiècle avant lui. Ce qui retarda beaucoup le progrès de la peinture, c'eſt la méthode vicieuſe qui s'introduiſit alors, de remplir les ſujets tirés de l'hiſtoire ancienne des portraits de perſonnes vivantes habillées ſuivant le coſtume Florentin de ce tems-là; manière qui nuiſit infiniment au bon goût. Cependant on fit alors quelque progrès dans l'art d'imiter la nature & dans l'étude de la perſpective, par le moyen de laquelle Dominique Ghirlandajo trouva la manière de bien diſ-

poser ses figures & ses groupes, & acquit une grande correction de dessin. Léonard de Vinci s'appliqua au clair-obscur & aux autres principales parties de l'art, qui dans ce même tems, commença à fleurir dans les états de Venise & dans la Lombardie, par les ouvrages des Bellini, de Mantegna, de Bianchi & de quelques autres. Mais la route que ces artistes avoient suivie & qu'ils tracèrent à leurs disciples ne permit pas à l'art de faire des progrès sensibles, ni d'aller au-delà de ce qu'avoient fait Léonard de Vinci & Pierre Perugin, dont le premier possédoit déja les principes du grand style, & le second une certaine grace & une facile simplicité.

Dans cet état des choses il se répandit sur l'art un rayon de cette même lumière qui avoit éclairé l'ancienne Grèce, lorsque Michel Ange, que son talent supérieur avoit déja élevé au-dessus de Ghirlandajo, vit à Florence les productions des anciens Grecs, dans la magnifique collection de Laurent de Médicis. Il chercha aussi-tôt à imiter ces grands modèles dans ses ouvrages de sculpture; & se disputant d'émulation avec Léonard de Vinci dans les ouvrages qu'ils étoient chargés d'exécuter tous deux dans les salles de l'ancien palais de Florence, il donna une nouvelle face à la peinture. Remarquez, je vous prie, mon ami, combien les circonstances peuvent contribuer à réveiller le talent, lorsque le gouvernement sait stimuler à propos l'amour-propre des artistes & cherche à les employer aux grandes choses. Combien ne se perd-il pas de beaux génies faute de recevoir les encouragemens nécessaires? Mais dans ce siècle, où la grande prospérité de la république de Florence fut la cause même

de la perte de sa liberté, & que le pouvoir temporel sans borne de la cour de Rome la conduisit à sa chûte, toutes les puissances de l'Europe se trouvèrent en fermentation, & les idées du peuple même s'agrandirent parmi ces troubles. Dans ce tems, dis-je, on s'apperçut que les talens supérieurs doivent être employés aux grandes choses; ce qui servit beaucoup à donner de l'essor aux arts. Michel Ange fut chargé de faire une statue de marbre de vingt-deux palmes de hauteur, qui est l'ouvrage le plus colossal qu'on ait fait dans les tems modernes.

Le pape Jules II, voulant se faire ériger un magnifique mausolée, appella Michel Ange à Rome, & pendant le tems qu'on cherchoit un emplacement convenable à ce monument, ce pontife fit peindre, par Michel Ange, la voûte de la chapelle de Sixte IV. Cet ouvrage offrit un champ proportionné au talent de l'artiste, lequel n'ayant alors que trente ans, savoit déja nourrir le feu de son génie au lieu de le dissiper. Et en effet, on voit dans cette chapelle, peinte à différentes reprises, quoique successivement, qu'il améliora peu-à-peu son style, & que sans une pareille occasion il ne seroit peut-être jamais parvenu au degré auquel il a atteint; car il donna de la grandiosité à tout l'ouvrage, les contours en sont corrects, les formes pleines d'intelligence, toutes les parties ont un grand relief & il y règne une variété convenable, dont on n'avoit pas encore eu jusqu'alors une juste idée.

Sous le même pontificat de Jules II, Raphael fut appellé à Rome pour peindre les salles du Vatican. C'est dans ce vaste champ que commença à s'exercer ce sublime

génie, qui avant de finir le premier tableau avoit déja agrandi ſon ſtyle.

En commencant ſon ſecond tableau, c'eſt-à-dire, celui de la Philoſophie, appellé l'Ecole d'Athènes, il partit du point où il étoit reſté quand il finit le premier, & ce fut alors qu'il porta la peinture au plus haut degré où on l'ait jamais vu depuis le tems des Grecs. Toutes les parties qui reſtoient à découvrir après Michel-Ange ſe trouvent réunis dans cet ouvrage. L'invention, la compoſition, l'expreſſion, le jet des draperies, la variété des caractères, l'intelligence & les fineſſes de l'art y ſont exécutés avec la plus ſurprenante facilité.

Raphaël continua à peindre les autres ſalles; & ce fut lorſqu'on découvrit la première fois la voûte peinte par Michel-Ange, que les ouvrages de Raphaël trouvèrent le plus d'admirateurs. On prétend qu'il avoit étudié à Florence les cartons de Michel-Ange; mais quand même cela ſeroit vrai, on peut dire que le ſtyle n'en étoit pas analogue au goût délicat du peintre d'Urbin, lequel pratiquoit encore alors la manière de ſon maître; d'ailleurs, ce ſtyle ne convenoit point aux tableaux qu'il peignit dans les loges du Vatican. Peut-être que le talent de Michel-Ange avoit flatté le goût de Raphaël dans les ouvrages de la chapelle Sixtine, où il a montré une plus grande facilité & ſuavité; & que c'eſt de la réunion de ce grand ſtyle de Michel-Ange & de la pureté & de la correction qu'il poſſédoit lui-même, qu'il forma le goût qu'on trouve dans les ouvrages qu'il fit dans la ſuite.

Le premier fruit de ce nouveau ſtyle de Raphaël, fut le tableau du Prophête Iſaïe qui eſt dans un pilaſtre de l'égliſe

l'église de S. Auguftin à Rome; il a toute la grandiofité des prophêtes de la chapelle Sixtine; mais avec cette différence, que dans l'un on ne reconnoit point l'art dont le peintre s'eft fervi pour lui donner cette grandiofité, & que dans les autres on apperçoit trop l'intention de l'artifte. On raconte qu'à l'occafion d'une conteftation qui s'étoit élevée entre Raphaël & celui qui avoit ordonné ce tableau, le peintre d'Urbin en appella au jugement de Michel-Ange, qui décida que le feul genou qui eft nud, valoit plus que le prix qu'on payoit pour tout l'ouvrage; fait qui nous donne à connoître la manière de penfer de ces deux immortels artiftes. Le Condivi rapporte une autre preuve du caractère élevé & noble de Raphaël, qui avoit coutume de dire: « qu'il rendoit grace au ciel d'être né » du tems de Michel-Ange ». C'eft avec une pareille grandeur d'ame que les perfonnes d'un vrai mérite doivent fe difputer la palme de la gloire.

Ce fut dans le ftyle dont nous venons de parler, que Raphaël peignit les Sybilles dans l'églife *della Pace*, & l'on ne peut rien voir de plus parfait en ce genre. C'eft auffi dans le même goût que font les autres ouvrages qu'il exécuta lui-même. Le dernier tableau que nous avons de lui, c'eft-à-dire, celui de la Transfiguration, offre de fi grandes beautés, tant dans l'invention & la difpofition, que dans l'exécution des parties qu'il a peintes lui-même, que nous ne pouvons que regretter que cet artifte ait laiffé, pendant une partie de fa vie, fommeiller fon fublime génie, qui femble avoir été d'une trempe pareille à celui des Grecs; & qui nous prouve que s'il eût fleuri pendant les beaux jours des arts, il auroit fans doute

produit des chofes auffi admirables qu'eux ; puifque parmi les modernes, il eft le feul qui ait poffédé les parties effentielles de la peinture, favoir, l'invention, la compofition, l'expreffion, la variété, le deffin, le coloris & le jet des draperies; de forte que pour égaler les anciens, il ne lui manquoit que le ftyle de la beauté, qu'il ne pouvoit apprendre ni des écoles, ni des ufages de fon fiècle.

Dans ce même tems, le Giorgone formoit une école de peinture à Venife un peu antérieure à celle du Titien; laquelle école fit de rapides progrès par les occafions qu'elle eut de peindre de grandes chofes. Comme le Titien, qui demeuroit à Venife, ne put jouir de l'avantage de voir les ouvrages des anciens, il n'eut pas le moyen de fe pénétrer, comme Michel Ange, du grand ftyle; ce qui fut caufe qu'il n'a pas donné à l'intelligence des formes, toute l'attention que mérite cette partie, & qu'il s'eft appliqué davantage à faifir les apparences de la vérité qui dépendent des couleurs locales des objets; de forte qu'en s'appliquant conftamment à imiter la nature, il eft parvenu dans cette partie à une telle perfection que perfonne n'a jamais pu l'égaler. Le Titien eft en partie redevable de fes talens à la magnificence des feigneurs Venitiens, qui fe faifoient peindre eux-mêmes par cet artifte, ou qui vouloient avoir des femmes nues de fa main.

Le duc de Mantoue employa Mantegna, contemporain du Titien; & dans ce même-tems, il s'établit, dans le duché de Modène, une académie qui fut la première d'Italie & dont eft forti Bianchi, le maître d'Antoine

Allegri, dit le Corrége. Celui-ci fut appellé à Parme pour y peindre l'église de S. Jean des moines Bénédictins; & c'est par cet ouvrage, qui étoit très-considérable pour ce tems-là, qu'il se forma un style analogue à cette manière, qui frappa tellement les Parmesans qu'ils le chargèrent de peindre la coupole de la cathédrale. Le Corrége devoit ce grand talent à l'étude qu'il fit des belles parties des peintres de son tems & de ceux qui l'avoient précédé. C'est sous le Bianchi qu'il apprit les premiers élémens de la peinture; ensuite il étudia sous Mantegna, artiste savant & grand admirateur des anciens, qu'il lui conseilla d'étudier. Le Corrége s'appliqua aussi au plastique ou à l'art de modeler, qu'il pratiqua de compagnie avec Begarelli. Ce fut cette pratique de la sculpture qui lui facillita beaucoup l'intelligence des formes; & par l'étude de l'antique, il sortit des limites étroites du style mesquin & froid de ses maîtres, & fut le premier peintre qui chercha à flatter les yeux par une certaine grace & suavité, dont il fut l'inventeur : partie dans laquelle personne n'a pu encore l'égaler.

Le mérite principal des ouvrages du Corrége, consiste dans la rondeur ou le relief, dans l'intelligence du clair-obscur & dans la variété avec laquelle il a rendu la nature, ainsi que dans l'invention des masses.

C'est en suivant cette marche que la peinture parvint au plus haut degré de perfection auquel les modernes l'aient jamais portée : Michel Ange lui ayant donné la fierté des contours, les formes des corps les plus robustes & toute la grandiosité possible; Raphaël, l'invention, la composition, la variété des caractères, l'expression des

paſſions de l'ame & l'idéal des draperies; le Titien l'intelligence des couleurs locales avec les divers accidens que la modification de la lumière peut y produire; le Corrége enfin, la beauté dans la dégradation du clair-obſcur, la ſuavité & l'expreſſion agréable de la grace & du goût.

La peinture étant parvenue à ce degré, il fallut néceſſairement, ou qu'elle fit de nouveaux progrès ſur les traces de ces maîtres, ou bien qu'elle dégénerât en nouveautés bizarres, ainſi que cela eſt, en effet, arrivé. Les Toſcans qui voulurent imiter le ſtyle de Michel-Ange, parvinrent bien, en quelque ſorte, à copier la fierté de ſes contours, mais ſans y mettre l'eſprit & l'intelligence de leur maître; & c'eſt de cette manière que Salviati, Bronzini, Vaſari & quelques autres tâchèrent de ſe donner ſa manière.

Ce fut ſur ces mêmes principes que les diſciples de Raphaël parvinrent à poſſéder quelques parties de ſon talent; mais aucun d'eux ne ſut atteindre à l'eſſentiel. Jule Romain, en cherchant à imiter ſon goût grave & expreſſif, tomba dans le noir, & ſes figures ont une expreſſion théâtrale & affectée. Polydore, dit le Caravage, voulant être facile ne fut ſouvent qu'incorrect. La manière de Pierino reſſemble toujours au ſtyle Toſcan. Pellegrino Manari eſt mort jeune; & c'eſt ainſi que finit cette illuſtre école.

Le Corrége ne laiſſa aucun diſciple digne de lui; car le Parmeſan qui lui ſuccéda immédiatement, ſe fit un goût particulier de la manière des diſciples de Raphaël & de la grace du Corrége, mais en la chargeant.

Quoique le Titien n'ait pas non plus laiſſé de diſciples,

les Vénitiens furent néanmoins plus heureux, parce que l'art continua à fleurir dans leur pays par le pinçeau de Paul Veronèſe, qui dédaignant d'imiter ſes prédéceſſeurs, ſe forma un ſtyle particulier en calquant ſes ouvrages ſur la nature; tandis que tous les autres ſucceſſeurs & admirateurs des maîtres dont nous venons de parler, cherchèrent à imiter quelques-unes de leurs parties, ſans ſe reſſouvenir que le principal but de l'art eſt de bien ſaiſir la nature & de la rendre avec vérité.

On ne peut douter, & l'expérience nous le prouve, que chaque ſiècle a ſon caractère différent & particulier, lequel, en cauſant une fermentation générale, ſert à échauffer les eſprits. C'eſt ainſi que, par un heureux haſard ou par d'autres cauſes, qu'il eſt inutile d'approfondir ici, on a vu pendant le quatorzième & le quinzième ſiècles, par toute l'Europe, de grands hommes illuſtrer les armes, les lettres & les arts. L'Allemagne, la France, la Flandres & la Hollande virent également fleurir chez eux les beaux-arts; mais les cauſes phyſiques du climat de ces contrées ne leur permirent pas d'y faire de grands progrès; & l'on peut dire que, généralement parlant, les idées ne purent jamais s'y élever au même degré qu'en Italie. Cependant, comme ces nations ſont toutes laborieuſes & ingénieuſes, elles ont plus ou moins approché de la perfection dans quelques parties de l'art.

Le commerce ayant introduit les richeſſes en Hollande & dans la Flandres, il ſe forma dans ces pays quelques artiſtes qui ſe firent admirer par leur talent ſupérieur à imiter la nature Mais quelques autres contrées plus à portée de recevoir des inſtructions, à cauſe de leur com-

munication avec l'Italie, firent de plus grands progrès; telles furent entr'autres Augſbourg & Nuremberg, villes libres de l'empire où fleurit la peinture, mais ſur-tout la gravure; ce qu'il faut principalement attribuer à la ciſelure des armes & à la fonte des caractères d'imprimerie qu'on inventa dans ce tems-là, au grand avantage des lettres & du commerce. Et comme on publia alors beaucoup de livres ornés de planches gravées en cuivre & en bois, cela donna lieu à pluſieurs artiſtes à s'appliquer à la peinture, afin de pouvoir inventer & produire des choſes nouvelles. Albert Durer trouva l'art de la gravure déja fort avancé quant à la partie mécanique, mais il y apporta une plus grande correction de deſſin, à laquelle il joignit la partie de l'invention; & par le moyen de laperſ pective il trouva la manière de grouper ſes figures, de bien pyramider ſes groupes ſur divers plans, & de donner de la profondeur à ſes ouvrages, ainſi que Ghirlandajo en avoit montré à Florence l'exemple dans la peinture. Pluſieurs artiſtes tâchèrent d'imiter Albert Durer, qui, s'il eût paſſé en Italie, auroit certainement épuré ſon goût. Mais ni lui, ni ſes imitateurs ne purent ſortir de leur ſtyle barbare, en ne voyant que la nature de leur païs & le coſtume extravagant de leur ſiècle. Toutes les autres nations eurent le même ſort, & reſtèrent privées du bon goût auſſi longtems qu'elles n'eurent point une communication ouverte avec l'Italie, où dans la ſuite elles ont puiſé le goût des arts.

La guerre qui s'éleva à la fin de ce beau ſiècle, fut également funeſte à toute l'Europe en général, & à l'Ita-

lie en particulier. Les princes de ce pays ne s'occupant plus alors que des armes, commencèrent à perdre l'amour des arts. Les malheurs de la guerre déſolèrent pluſieurs provinces & villes floriſſantes. Rome, entr'autres, ſouffrit beaucoup par le fameux ſac auquel elle fut livrée par les Eſpagnols & par les Allemands commandés par le connétable de Bourbon. Florence perdit ſa liberté, & toute l'Italie éprouva des convulſions horribles. Veniſe ſeule reſta tranquille au milieu de cette déſolation générale, & le Titien ſurvécut à ces troubles. Mais comme l'argent étoit devenu fort rare, ou pour mieux dire, comme les beſoins des princes de l'Italie augmentoient chaque jour par les dépenſes exorbitantes que demandoit la guerre, les arts manquèrent d'encouragement, & les artiſtes cherchèrent à finir promptement leurs ouvrages d'un ſtyle maniéré & chargé : c'eſt ainſi que les arts tombèrent & languirent pendant long-tems.

Heureuſement qu'il parut alors à Bologne quelques grands génies, tels que les Carache. Comme ces artiſtes étoient nés dans la médiocrité, ils ſe contentèrent de modiques récompenſes, & s'appliquèrent avec un zèle infatigable à ſe rendre ſupérieurs dans leur art aux Procaccini, à qui l'on portoit d'autant plus envie qu'ils étoient étrangers. Louis, l'aîné des Carache, avoit étudié les chefs-d'œuvre du Corrége, dont il imitoit, quoique foiblement, la grandioſité des formes & des maſſes. Il fut le maître de ſes couſins, Annibal & Auguſtin Carache, qui, à un talent naturel, joignirent l'étude des ouvrages d'un bon ſtyle ; mais qui, en même tems, s'appliquèrent à travailler avec preſteſſe ; c'eſt pourquoi

les premiers ouvrages d'Annibal font de bon goût, mais chargés & peu raifonnés. Il améliora fon ftyle en étudiant les ouvrages du Corrége ; cependant comme fon talent tenoit plus de l'artifan que de l'artifte, il fe contenta d'imiter en partie l'apparence de fon grand modèle, fans chercher à pénétrer dans les caufes de fon ftyle : voilà pourquoi il ne put jamais acquérir ni la grace, ni la délicateffe, ni la fuavité du Corrége. Il rendit néanmoins un grand fervice à l'art, en traçant une route nouvelle & plus facile pour arriver au goût; fes prédéceffeurs, qui avoient acquis une grande facilité, ayant donné dans des compofitions bizarres & extravagantes.

Pendant qu'Annibal fe trouva à Venife, il y étudia la manière de Paul Véronèfe, qu'il imita en partie; mais lorfqu'il vit à Rome les ouvrages de Raphaël & les ftatues antiques, il adopta tout de fuite un autre ftyle. Il modéra la fougue de fon génie, châtia la caricature de fes formes, & chercha à imiter la beauté du caractère antique. Cependant il conferva toujours une partie du ftyle du Corrége, pour ne pas trop s'écarter de la grandiofité. En un mot, il acquit alors des talens qui lui ont mérité le premier rang après les trois grandes lumières de la peinture.

Louis Carache fe rendit auffi à Rome, pour aider fon frère Annibal à peindre la galerie Farnèfe ; mais s'étant apperçu qu'il étoit plus difficile de fatisfaire les connoiffeurs de Rome que ceux de Bologne, il retourna dans fa patrie, où il entreprit les tableaux du couvent de S. Michel-au-bois, dans lefquels il employa un ftyle plus raifonné & de meilleur goût, & fit voir l'eftime qu'il faifoit de Raphaël,

phaël , en employant dans l'un de ſes ſujets la Sapho du Parnaſſe au Vatican.

C'eſt donc aux Carache que nous devons le rétabliſſement de la peinture. De leur école ſortirent le célèbre Guide , artiſte d'un mérite ſupérieur , que ſon pinceau facile & élégant auroit placé à côté de Raphaël , s'il avoit eu de meilleurs principes ; le Dominicain qui s'attacha davantage aux formes de l'antique , & dont les ouvrages nous font voir qu'il s'étoit particulièrement appliqué à étudier le Laocoon & le Gladiateur ; Lanfranc , d'un génie fertile , qui eut pour objet principal la diſtribution des maſſes & les mouvemens des ouvrages du Corrége , ſur-tout de ceux de la coupole de la cathédrale de Parme , mais dont il ne prit cependant que les apparences & non les cauſes philoſophiques de l'art ; l'Albane qui étudia les formes de l'antique , & dont le ſtyle eſt ſi agréable & ſi plein de grace. En un mot , aucun des diſciples des Carache ne peut être accuſé d'avoir manqué de goût.

Le ſtyle du Guerchin eſt original. Ce peintre eut une grande connoiſſance du clair-obſcur ; & s'il avoit mis plus de nobleſſe dans ſes ouvrages , il auroit pu ſe placer à côté du Guide.

Le même eſprit qui inſpira les Carache en Italie , produiſit des peintres de mérite dans pluſieurs autres pays de l'Europe. En Eſpagne , l'art de la peinture commença à fleurir ſous le règne de Charles V & de Philippe II , par les cauſes dont nous avons parlé plus haut ; ſur-tout par les grands ouvrages que ce dernier monarque fit exécuter. Mais ce fut un malheur pour l'Eſpagne qu'à cette époque la peinture ſe trouvât déjà corrompue par les

caricatures & par le ſtyle maniéré ; & comme la plus grande partie des peintres qui paſsèrent en Eſpagne étoient de l'école Florentine, qui s'étoit toujours diſtinguée par le deſſin & par une certaine auſtérité ſombre, ce goût ſe fixa tellement en Eſpagne, qu'il y dura juſqu'à ce que les Eſpagnols virent les ouvrages de Rubens, qui furent tellement goûtés par le grand nombre, qu'on s'appliqua avec ardeur à les imiter ; de ſorte qu'il ſe forma un ſingulier ſtyle mixte, de la manière de ce maître & de celle de ſes imitateurs.

Le ſeul Diègue Velaſquez dédaigna de ſuivre la route de l'imitation, & s'éleva par ſon talent extraordinaire à un ſtyle qui lui fut propre. En s'appliquant à imiter ſcrupuleuſement la nature & en étudiant les raiſons des choſes ainſi que les effets du clair-obſcur, il parvint à avoir une touche fière & hardie, en ne faiſant, pour ainſi dire, qu'indiquer les choſes qu'il voyoit dans la nature, ſans les décider, ni les copier. Malgré ces principes, comme Velaſquez, & moins encore les autres peintres de l'école Eſpagnole, n'avoient point d'idées exactes du mérite des ouvrages des Grecs, ni de la beauté, ni de l'idéal, ils ne firent que ſe copier les uns les autres, & leur plus grand talent fut de bien imiter la nature, mais ſans choix ; de manière qu'on ne peut les regarder que comme de ſimples copiſtes de la vérité.

Quelques Flamands, comme je l'ai dit, paſſèrent en Italie & s'élevèrent à un certain degré de perfection ; mais le grand nombre, plus frappés de l'utile qu'animés de l'amour de la gloire, s'adonnèrent à peindre de petits tableaux de chevalet, tant le payſage que la nature

morte & d'autres objets ſemblables. Rubens parut enfin, & déploya un talent ſupérieur. Ce peintre, ayant étudié les ouvrages du Titien à Veniſe, tacha de l'imiter, mais en prenant une route plus facile; & cherchant à captiver les yeux, il chargea tous ſes objets, quelque degré de beauté qu'euſſent ſes modèles; & cela d'autant plus qu'il n'avoit pas, comme le Titien, des idées ſimples & diſtinctes des choſes : ce qui fut cauſe qu'il ſortit des limites d'un juſte contour & s'écarta de la vérité. Il eut cependant le même mérite que les Carache; c'eſt-à-dire, qu'il fut le chef de l'école Flamande, laquelle n'avoit pas, avant lui, un caractère décidé qui lui fût propre.

Antoine Van Dyk, qui parut à-peu-près dans le même-tems, fut plus ami du vrai, particulièrement dans ſes portraits, partie dans laquelle il mérite le premier rang après le Titien; il fut même plus élégant que celui-ci dans ce qu'on appelle acceſſoires. Tous les autres maîtres Flamands méritent également de l'eſtime, ſelon qu'ils ſe ſont plus ou moins approchés du talent de ces deux maîtres.

En France on commença à connoître l'antique par les ouvrages que François I y apporta d'Italie & par ceux qu'il fit faire à Fontainebleau, par Roſſo, par Primatice & par Nicolas dell' Abate. Cependant malgré ces ſecours les arts ne firent que de foibles progrès dans ce royaume, à cauſe des guerres civiles qui durèrent juſqu'au règne de Louis XIV; & quoique Rubens y eût déja peint la galerie du Luxembourg, le petit nombre d'ouvrages

antiques qui ſe trouvoient en France, préſervèrent cette nation du ſtyle de ce maître. La culture des belles-lettres & les traductions qu'on donna des auteurs Grecs, enflammèrent les artiſtes François du deſir d'imiter les ouvrages des anciens, & d'aller les étudier à Rome. De ſorte que s'il ne ſe forma, pendant long-tems en France aucun peintre d'un talent ſupérieur, il ne s'y introduiſit pas non plus aucun ſtyle vicieux. Enfin, parmi le grand nombre qui ſe rendirent en Italie, le Pouſſin fut celui qui ſe propoſa d'imiter en tout le goût antique auquel il auroit véritablement atteint, s'il n'eut pas rencontré des obſtacles dans les mœurs & le coſtume de ſon ſiècle. L'habitude de peindre à l'huile des tableaux de chevalet l'empêcha d'agrandir ſon ſtyle & de faire des ouvrages auſſi bien raiſonnés que ceux des premiers peintres d'Italie; mais en ne conſidérant ſes productions que comme des ébauches ou des eſquiſſes, on peut les regarder comme excellens.

Après le Pouſſin, on doit placer immédiatement Charles le Brun, qui paſſa de même en Italie pour étudier les chefs-d'œuvre qu'on trouve dans ce pays. Ce peintre, doué d'un eſprit vif & d'une invention heureuſe, fut à même de déployer ſes talens dans les grands ouvrages dont il fut chargé par Louis XIV. On peut de même regarder comme de bons peintres, Mignard, le Sueur, Bourdon & pluſieurs autres qui fleurirent en France; juſqu'à ce que les artiſtes de ce pays abandonnèrent enfin les bons principes & l'étude réflechie des grands maîtres; lorſque quelques hommes de talent, auxquels on a donné le nom des *Spirituels*, tels que Jouvenet &

Coypel ſortirent des limites du beau & du bon, en chargeant l'un & l'autre, & en cherchant plus à plaire aux yeux qu'à ſatisfaire l'eſprit.

Qu'on ne ſoit pas ſurpris que cela ait eu lieu en France, puiſqu'en Italie même on s'eſt écarté du bon goût de l'école des Carache. Qui eſt-ce qui du tems de Michel Ange auroit penſé qu'il ſeroit ſorti de l'école Toſcane un Giovanni di San Giovanni, peintre d'un très-heureux génie, mais ſi éloigné du bon ſtyle ? Qui ſur-tout ſe ſeroit imaginé que Pierre de Cortone auroit renverſé toutes les idées de l'art en Italie, en négligeant l'étude des grands principes qui juſques à ſon tems, avoient ſervi de fondement à la Peinture, & en ſe bornant uniquement à compoſer pour ſéduire les yeux des ſpectateurs ? Dans ce même-tems, on vit à Rome André Sacchi, peintre qui poſſéda le même goût & la même facilité que Pierre de Cortone, & qui donna l'exemple de ne faire, pour ainſi dire, que des ébauches, en indiquant ſeulement les idées des choſes, ſans leur donner un caractère décidé.

Les écoles de Rome & de Florence changèrent alors de méthode. Celles de Bologne & de Lombardie s'éteignirent inſenſiblement : à l'Albane ſuccédèrent Cignani & & Ventura Lamberti ; & ceux-ci furent, à leur tour, ſuivis de Franceſchino, de Joſeph del Sole & du fantaſque Creſpi, qu'on peut regarder comme le dernier. A Veniſe la peinture tomba tout-à-coup après le Giorgone, le Titien, Paul Veronèſe & le Tintoret ; à cauſe que les ſucceſſeurs de ces maîtres ne travaillèrent qu'à parvenir à une grande facilité, ſans chercher à poſſéder les principes fondamentaux de l'art & cette perfection qui a rendu les

premiers si célèbres; de sorte que cette école ne s'est uniquement occupée que de ce qu'on appelle le goût.

Rome eut un sort plus heureux, parce qu'André Sacchi fut suivi de Carle Maratte, son disciple, qui s'appliqua avec zèle à dessiner les ouvrages de Raphaël au Vatican, & par ce moyen, prit dès son enfance l'amour du beau & un dessin correct; mais le goût général de son siècle ne lui permit point d'adopter entièrement le caractère de Raphaël. L'occasion de peindre sans cesse des Madonnes & des tableaux d'autel le portèrent à se former un goût mixte de ceux des Carache & du Guide; & c'est par ce goût qu'il soutint la peinture à Rome qui n'y tomba pas comme ailleurs.

Tandis que cela se passoit à Rome, Lucas Jordans formoit à Naples une nouvelle école. Il commença par se former sous Ribera, & se rendit ensuite à Rome, où il étudia rapidement les ouvrages des Carache & de leur école, & finit par adopter le style de Cortone. Muni de ces richesses, il retourna à Naples, où il reçut de si grands encouragemens qu'il y forma, comme nous l'avons dit, une école, de laquelle sortirent Solimène & plusieurs autres maîtres; & comme dans ce tems-là, on manquoit à Rome de bons peintres, un des disciples de Solimène, appellé Sébastien Conca, y apporta cette manière de peindre, & des principes plus faciles que bons, par lesquels la peinture finit de tomber tout-à-fait.

C'est donc par cette route que ce bel art s'est totalement dégradé de nos jours; car quoique différens maîtres aient possédé quelques parties, ils n'ont dû ce foible talent qu'à une pratique purement mécanique,

plutôt qu'à des principes & à des régles fondés ſur la raiſon. On peut dire qu'en général les artiſtes ſont les adulateurs des yeux des amateurs, & que ceux-ci ont corrompu leur goût & leurs idées par les ouvrages des dernières écoles.

Il faut avant de finir que je diſe quelque choſe de l'architecture, qui eſt la ſœur des deux autres arts dont nous venons de parler. Je la conſidérerai ſous deux points de vue différens, comme devant ſon origine à deux différentes cauſes, ſavoir la néceſſité & le plaiſir de l'imitation. Au commencement, l'architecture ne pouvoit pas être miſe au rang des beaux-arts, mais ſeulement parmi les arts mécaniques ; car le ſoin de ſe garantir des injures du tems & l'art de conſtruire des bâtimens ſolides n'ont rien de commun avec la beauté ; & en effet, nous voyons qu'à cet égard les édifices des Egyptiens, des Arabes & des Goths ne le cèdent pas à ceux des Grecs & des Romains. Mais qui eſt-ce qui oſera dire qu'ils ſoient auſſi beaux ? Quant à l'origine de cet art, il paroît certain qu'il a été inventé & porté à ſa perfection en différens pays, ſuivant la nature de leur climat, les matériaux propres à ces contrées & le beſoin des peuples qui les habitent.

Dans les climats chauds & dépourvus d'arbres, la nature a offert pour retraite aux hommes le ſein des montagnes & les cavernes ; & dans les pays froids elle leur a donné des forêts ; ce qui dans les premiers aura fait naître l'idée de ſe former des grottes, & dans les ſeconds celle de conſtruire des cabanes. Il eſt naturel de croire que lorſque la population s'étendit davantage, les peuples

pasteurs songèrent à se faire des tentes, qui sont encore une autre espèce de fabrique. Jusqu'ici le besoin avoit reglé le plaisir de l'homme; mais l'esprit ne pouvant rester long-tems occupé de la même chose, on chercha bientôt à sortir de cet état; & comme nous desirons naturellement de trouver dans tous les objets quelque chose qui frappe & occupe nos sens & notre ame, on tâcha de donner à ces différentes pratiques d'architecture quelque grace; c'est-à-dire, d'y imprimer un certain je ne sais quoi, sans lequel les choses sont bien ce qu'elle doivent être, mais qui y donne un intérêt qui réveille notre attention, & nous porte, malgré nous, à la réflexion, comme on voit que l'ont fait toutes les nations, même les plus barbares, quoique sans goût & sans discernement. Il semble donc qu'il est naturel à l'homme de ne rien faire sans quelque cause qui le détermine.

Si nous remontons à l'origine de l'architecture, nous trouverons que cet art a pris naissance dans l'orient, par l'idée que donna aux hommes la vue des montagnes & des collines; de sorte qu'ils ammoncelèrent & entassèrent des pierres & de la terre pour leur asile, en se flattant d'égaler par leur art la nature. Les vastes murailles qu'on éleva dans les premiers tems du monde n'étoient que des espèces de collines destineés à renfermer une portion de peuple, & formoient ces villes immenses dont parle l'histoire: la tour de Babylone même étoit une véritable montagne.

Les pyramides & les autres monumens qu'on admire en-encore en Egypte nous présentent les mêmes idées. Les Egyptiens imaginèrent, long-tems avant les Grecs, l'usage de faire servir les figures humaines & celles des animaux

animaux à foutenir les édifices; en donnant,pour ainfi dire, de la vie aux pierres deftinées à porter une partie des bâtimens. La forme de leurs colonnes n'avoit pas la moindre élégance, & peut-être même n'en employèrent-ils que lorfqu'ils eurent vu les ouvrages des Grecs. Dans les autres édifices de l'Afie, de la plus haute antiquité, on ne trouve de même aucune proportion élégante; & l'on peut dire qu'il n'y avoit alors aucune efpèce d'architecture, mais feulement un certain art de bâtir des maifons.

Les Grecs de l'Afie mineure furent les premiers qui donnèrent une forme à l'art, en employant la beauté dans la conftruction de leurs édifices. Vitruve & d'autres écrivains remontent dans leurs recherches à cette origine de l'art; & en effet, on s'apperçoit facilement que l'idée des tentes & des cabanes s'eft confervée jufque dans les plus magnifiques bâtimens; mais comme l'architecture n'a point de modèle, ni de prototype dans la nature, il ne fut pas facile d'en trouver promptement les plus belles proportions; & par ce défaut elle refta expofée aux caprices des hommes & aux circonftances des tems.

Les premiers Grecs, à qui la force parut la qualité effentielle de l'homme, cherchèrent à mettre de l'idéal dans la folidité. Lorfque les mœurs commencèrent à s'adoucir davantage & que les idées fe développèrent mieux, ils connurent le beau, & donnèrent des proportions plus élégantes à leurs édifices. Mais comme la nature avoit doué ce peuple d'un efprit philofophique, ils ne pafsèrent point les juftes limites & ne chargèrent point leurs ouvrages d'ornemens inutiles; mais fe tinrent toujours dans les bornes prefcrites par la raifon & par

le goût, ſans leſquels il ne peut y avoir aucune beauté dans l'architecture. Cet art doit donc ſa naiſſance au beſoin de ſe garantir des injures du tems. Sa beauté conſiſte dans un caractère qui réponde au but qu'on s'eſt propoſé, tant dans les formes que dans les ornemens, & ſes limites doivent être reglées par la raiſon. Les Grecs dans leur meilleur tems obſervèrent toutes ces règles.

Les Romains qui formoient une nation plus opulente & plus faſtueuſe que les Grecs, mais dont le goût n'étoit pas ſi épuré, chargèrent l'architecture d'ornemens, la partagèrent en plus d'ordres & de diviſions, s'écartèrent enfin de la belle ſimplicité & de la noble ſolidité, en interrompant les principaux membres par des contours tracés par le ſeul caprice. Lorſque, dans la ſuite des tems, les beaux-arts tombèrent dans un total oubli ſous les empereurs Romains, uniquement occupés de la guerre, & quand, par les invaſions des barbares, le bon goût diſparut entièrement, l'on vit paroître l'architecture appellée Gothique; non pas à cauſe que quelque horde de ces barbares ait apporté en Italie un ſtyle particulier d'architecture; mais parce que voulant imiter ſans règles & ſans principes les anciens édifices qu'ils avoient ruinés, en y mêlant leurs propres idées dictées par l'ignorance, ils s'écartèrent des loix du bon goût & des belles proportions de l'art.

Ce qui contribua encore grandement à la chûte de l'art, ce fut la tranſlation du ſiége de l'empire de Rome à Conſtantinople, & ſa diviſion en empire d'orient & d'occident. Dans des contrées, telles que la France & l'Allemagne, que leur éloignement & leur peu de com-

merce avec la Grèce & l'Italie empêchèrent de connoître les principes de la belle architecture Grecque, il fut impoſſible de s'élever juſqu'au bon goût, de ſorte que dans ces pays on alla guère au-delà des ſimples notions de l'art de bâtir. Dans la ſuite, & peut-être bien par le moyen de la religion & de quelques moines Grecs fugitifs, ces nations ſe formèrent quelques idées des édifices qui décoroient la ville de Conſtantinople, d'après leſquels ils conſtruirent des temples, en ne ſuivant toujours que les ſimples règles du mécaniſme de l'art de bâtir. Enfin, en pouſſant plus loin cette pratique & en faiſant conſiſter tout le mérite dans la difficulté & dans la hardieſſe de l'exécution, & non dans la pureté & l'élegance, on vit paroître les productions les plus bizarres & les plus contraires au bon goût; & c'eſt de cette ſorte que le haſard donna naiſſance à ce genre d'architecture que, par abus, on appelle *Gothique*, mais qui eſt véritablement *Teudeſque*, c'eſt-à-dire, qu'il a pris ſon origine en Allemagne.

Lorſqu'il ſe fut établi un nouvel empire en Allemagne, la grandeur de cette cour impoſa, pour ainſi dire, aux autres nations le deſir d'imiter ſes modes & ſes goûts. Et c'eſt de cette manière que la pratique d'architecture dont nous venons de parler fut adoptée par toute l'Europe & y dura juſqu'à ce que l'Italie, par ſon heureuſe influence, fit diſparoître la barbarie qui s'étoit introduite. Les Vénitiens furent les premiers, je crois, qui, en l'honneur de S. Marc, élevèrent un temple magnifique pour lequel ils ſe ſervirent d'un architecte Grec qui, quoiqu'imbu encore du goût barbare

de son siècle, ne s'est néanmoins pas livré à ces proportions extravagantes qu'on remarque dans les édifices Gothiques. Les arches & les coupoles ont déjà quelque chose de grand dans leur voussure, quoiqu'elles soient encore bien éloignées de la vraie beauté.

Enfin, les Florentins, guidés par Orcagna, commencèrent à abandonner ce mauvais style, & Brunelleschi fut le premier qui fit renaître en Italie le goût de l'architecture Grèque. Bramante & San Gallo en approchèrent un peu plus, & leur exemple engagea plusieurs autres artistes à étudier la bonne pratique. Michel-Ange lui-même s'appliqua à ce style Grec; mais le trouvant peut-être trop simple & trop resserré, pour son esprit vaste & fécond, il y porta des idées plus hardies & plus fières. Le magnifique temple de S. Pierre donna à ce grand homme l'occasion de bannir & de faire tomber dans un entier oubli les caractères du style Teudesque. San Micheli, Sansovino, Palladio & Scamozzi embellirent les états de Venise, & répandirent par leurs talens dans toute l'Italie les principes du bon goût. C'est sur-tout à Palladio, à Scamozzi, à Serlio & à Vignoles qu'on doit beaucoup pour le grand jour qu'ils ont répandu sur l'art par leurs écrits.

C'eut sans doute été un grand bonheur si l'architecture avoit pu se maintenir au point où ces maîtres célèbres l'avoient portée; mais l'amour de la nouveauté & l'ambition des artistes de se distinguer comme inventeurs, leur firent bientôt adopter des caractères & des proportions bizarres, & au lieu de raisonner sur les idées de leurs prédécesseurs, qui avoient tiré l'art de la barbarie, ils

chargèrent parties ſur parties, interrompirent les formes les plus eſſentielles, imaginèrent des contours meſquins & ridicules, & perdirent enfin entièrement de vue le bon caractère & la majeſté des proportions ; de ſorte que ceux qui osèrent reſter attachés aux bonnes règles, ne paſsèrent que pour des eſprits étroits & bornés.

L'achitecture demeura dans cet état juſqu'au tems du Bernin, lequel, malgré ſes grandes licences, eut un ſtyle agréable. Pierre de Cortone ſe livra au caprice, & Borromini fut extravagant à l'excès. Depuis cette époque l'architecture n'a plus eu de principes fixes, & l'on s'eſt cru permis tout ce que l'exemple de ces maîtres ſembloit autoriſer ; ce qui donna naiſſance à une infinité d'inventions nouvelles, dont quelques-unes peuvent paſſer pour ingénieuſes, mais ſans qu'on ait vu paroître aucun ouvrage exactement pur & beau.



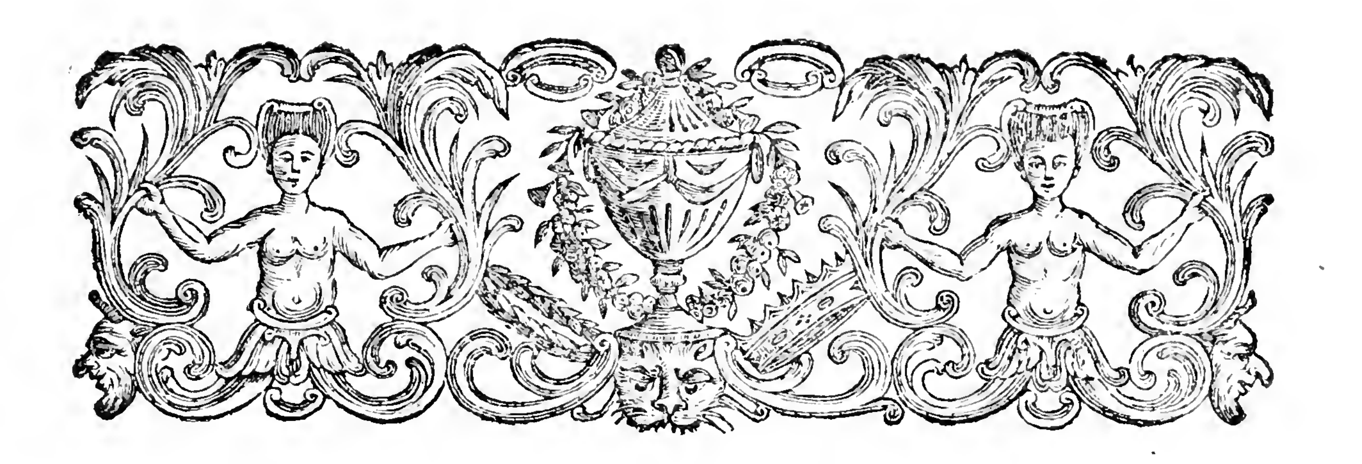
MÉMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÉGE.

MÉMOIRES



MEMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÉGE.

Les notions que nous avons ſur la vie du Corrége ſont fort confuſes & peu ſatisfaiſantes. Il y a des écrivains qui diſent qu'il naquit en 1490, à Corrége, ou dans un village proche de cette ville; d'autres prétendent, & avec plus de vraiſemblance, qu'il ne vit le jour qu'en 1494. Son véritable nom étoit Antoine Allegri, qu'il a latiniſé, en ſe ſervant de celui de *Laeti* pour la ſignature de ſes tableaux; mais il a toujours été connu ſous le nom de Corrége, qui eſt celui du lieu de ſa naiſſance. On ne ſait rien de ſes parens. Il fut marié deux fois, & eut des enfans de ſes deux femmes. De la première

naquit, à Corrége, Pompeo, ou comme d'autres l'appellent Pomponio; à Parme il eut une fille en 1524, & une autre en 1526. Sa seconde femme lui donna l'année suivante une troisième fille.

Il y a des écrivains qui mettent en doute le tems de sa mort; mais il paroît certain qu'il mourut le 5 de Mars de l'année 1534, à l'âge de quarante ans. Il y en a qui ont prétendu que le Corrége étoit né de parens fort pauvres & de basse extraction; d'autres, au contraire, disent qu'il étoit d'une famille noble, fort riche, & qu'il laissa beaucoup de bien à son fils Pompeo: mais ni les uns, ni les autres n'ont fourni des preuves de ces assertions. Je regarde donc comme également faux ces deux extrêmes, & je pense qu'il a joui d'une certaine aisance pour le pays où il étoit, & le peu d'argent qui circuloit dans ce tems-là; conjecture que je fonde sur l'espèce de monnoie avec laquelle on payoit ses ouvrages. Les auteurs qui ont écrit la vie du Corrége, l'ont comparé aux peintres célèbres qui vivoient alors à la cour des grands princes ou dans des villes opulentes, telles que Rome, Venise & Florence; & ont par conséquent eu raison de plaindre son sort, en considérant le grand mérite de cet artiste. Mais cela ne prouve pas qu'il fut absolument réduit à un état misérable & précaire, & qu'il ne put pas vivre heureux dans une médiocrité philosophique, en se contentant du sort de ses concitoyens, & en aspirant à être meilleur & non pas, plus riche qu'eux. Mais ce qui est hors de doute, c'est qu'on ne voit point dans ses ouvrages ces signes d'économie & d'avarice qu'on apperçoit dans ceux de quel-

ques pauvres artiſtes qui ont cherché à s'enrichir : tous ſes tableaux, au contraire, ſont peints ſur de bons panneaux, ſur des toiles très-fines, & même ſur cuivre; & tous ſont finis avec étude & avec ſoin. Les couleurs dont il ſe ſervoit ſont les meilleures & les plus difficiles à employer. Il faiſoit entrer avec profuſion l'outremer dans les draperies, dans les chairs & dans les ſites, & par-tout fortement empâté; ce qu'on ne voit pas dans les ouvrages d'aucun autre peintre. Il employoit les laques les plus fines, ce qui fait que la couleur s'en eſt bien conſervée juſqu'à nos jours; & ſes verds ſont ſi beaux, qu'on ne peut rien voir de plus parfait.

Mais que nous importe au reſte que le Corrége ait été pauvre ou riche. Il n'eſt pas moins conſtaté par ſes ouvrages qu'il doit avoir reçu une bonne éducation; & ce que dit le père Orlandi paroît très-vraiſemblable, ſavoir, que le Corrége étudia la philoſophie, les mathématiques, la peinture, l'architecture, la ſculpture, enfin, toutes les eſpèces de connoiſſances; & qu'il étoit d'ailleurs en relation avec les plus célèbres profeſſeurs de ſon tems. En effet, on remarque dans ſes principaux ouvrages un eſprit cultivé & même poétique; comme, par exemple, dans ſon tableau de l'Education de l'Amour, où il a repréſenté Vénus avec des aîles & un arc, pour faire comprendre que la mère de l'Amour, qui gouverne les cœurs, a une origine céleſte. La même allégorie gracieuſe ſe retrouve dans toutes ſes autres compoſitions, ainſi que nous le verrons en faiſant la deſcription de ſes ouvrages.

Dans ce tems-là fleuriſſoit à Modène, ſuivant Vedriani;

une académie de peinture & de sculpture, qui a produit quelques bons artistes, parmi lesquels se sont distingués François Bianchi, surnommé *le Frari*, & Pellegrino Munari, connu sous le nom de *Pellegrino de Modène.* Le Corrége commença par apprendre la peinture de ce Bianchi, & passa ensuite à l'école d'André Mantegna. Il y a sans doute aussi étudié l'architecture, ainsi qu'on peut s'en appercevoir par ses ouvrages; & c'est sous ce maître qu'il acquit le goût du beau & du grand. Suivant la louable coutume de ce tems-là, il s'appliqua de même à la sculpture; mais j'ignore s'il a jamais su employer le ciseau sur le marbre; quoiqu'il soit certain qu'il a travaillé le stuc, puisqu'on conserve dans l'église de Sainte Marguerite, à Modène, une Descente de croix d'Antoine Begarelli, sculpteur Modénois, grand ami du Corrége, qui en a fait trois figures de sa main. Je ne sais cependant pas si c'est Begarelli qui a appris du Corrége, ou si c'est celui-ci qui fut le disciple du premier, ou bien s'ils ont étudié ensemble cet art. Ce qu'il y a de certain, c'est que cet ouvrage est le meilleur de Begarelli, qui en fit ensuite plusieurs autres, jusqu'en 1555. Vedriani nous apprend aussi que Begarelli aida, de son côté, le Corrége, en faisant les modèles pour son célèbre ouvrage de la coupole de Parme : ce qui nous prouve que Begarelli fut employé par le Corrége, qui, par conséquent, ne devoit pas être aussi pauvre qu'on le prétend généralement; puisqu'il faisoit travailler & payoit un sculpteur, qui, dans ce tems-là, jouissoit de la plus grande réputation dans la Lombardie, & dont Michel-Ange faisoit beaucoup

de cas. Je ne prétends néanmoins pas que le Corrége ait été fort riche; on eſt libre ſans doute de penſer ſur ce ſujet ce qu'on trouvera bon; mais je ne connois aucun peintre de notre tems qui ſoit en état de payer un bon ſculpteur pour faire les modèles néceſſaires pour un ouvrage auſſi conſidérable que celui de la coupole de Parme.

Les ouvrages auxquels le Corrége a mis ſon nom & la date de leur exécution ſont fort rares; ce qui fait qu'il eſt très-difficile de fixer l'époque à laquelle il commença à donner les productions de ſon premier ſtyle. Parmi les tableaux, qui de Modène paſsèrent à Dreſde, il n'y en a qu'un ſeul avec ſon nom, mais ſans date, dans lequel on remarque le ſtyle de ſes maîtres, ainſi que je le dirai plus bas. Il n'y a non plus aucun ouvrage conſidérable de lui qui puiſſe nous apprendre par quelle route il eſt parvenu à abandonner la manière sèche de ſes maîtres, & comment il a acquis ce ſtyle noble & grand qu'il a toujours employé dans la ſuite.

Comme perſonne juſqu'à préſent ne nous a inſtruit des études que le Corrége a faites, ni par quels moyens ce grand artiſte a atteint à un ſi haut degré de perfection dans ſon art, qu'il me ſoit permis de faire ſur cela quelques conjectures.

Nous ſavons que Pellegrino Munari, ayant appris le nom célèbre que Raphaël avoit acquis, ſe détermina à aller étudier ſous ce grand maître, & ſe rendit, pour cet effet, à Rome. Lorſque Pellegrino prit cette réſolution, le Corrége étoit encore à Modène, où il entendit de même les éloges qu'on donnoit à Raphaël & à

Michel-Ange. Se pourroit-il donc qu'il ait moins aimé ſon art & la gloire que Pellegrino ? Cela n'eſt pas croyable, ſi l'on examine bien ſes ouvrages qui nous prouvent que, dès le commencement de ſes études, pour ainſi dire, il fut ſupérieur à ſes maîtres ; & ſi l'on conſidère d'ailleurs combien rapidement il paſſa de ſon premier ſtyle à ſon ſecond, & que peu ſatisfait de ſe voir l'égal de pluſieurs célèbres artiſtes de ſon tems, & ſupérieur à tous ceux de ſon pays, il abandonna néanmoins ce ſtyle, & entreprit, par de nouvelles études & une plus profonde méditation, de changer preſqu'entièrement l'art de la peinture. Cela ſuppoſé, je ſuis porté à croire que le Corrége a paſſé à Rome, & qu'il y a étudié les ouvrages de Raphaël, & plus encore ceux de Michel-Ange ; mais qu'étant d'un caractère doux & modeſte, il s'y occupa uniquement de ſon art, ſans ſe livrer aux plaiſirs de la ſociété & ſans faire la connoiſſance des autres peintres ; ce qui ſans doute eſt la cauſe qu'il ne s'eſt aſſujetti au ſtyle de perſonne, & qu'il n'a imité aucun de ſes contemporains, en prenant le beau par-tout où il le trouvoit.

On dira peut-être qu'on ne ſait pas ſi le Corrége a jamais été à Rome ; mais je répondrai que cette ignorance ne prouve pas qu'il ne s'y eſt point rendu ; puiſque nous voyons tous les jours pluſieurs perſonnes dont la conduite n'eſt connue que du moment qu'elles ont commencé à jouir d'une certaine réputation ; & ordinairement on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y profeſſent leur art, ſans s'inquiéter des étrangers qui n'y vont que pour étudier. Il eſt donc probable que le Corrége a été du nombre de ces derniers :

probabilité qui acquérera plus de force encore par les raifons que je déduirai dans la fuite.

Il paroît incroyable que le Corrége n'ait pas joui d'une certaine réputation dans fa patrie & dans les provinces voifines, ainfi que quelques écrivains le font comprendre, tandis qu'il fut chargé des ouvrages les plus confidérables de fon tems. La première coupole qui fut peinte, c'eft celle de S. Jean, à Parme, & c'eft le Corrége qui en fut chargé, & qui exécuta cet ouvrage en 1522; la feconde eft celle de la cathédrale de la même ville, que le Corrége peignit auffi en 1530. Ces grands ouvrages, dont l'exécution lui fut confiée, nous prouvent qu'il étoit regardé comme le meilleur peintre de fon pays. Il eft à croire auffi que, s'il ne s'étoit point acquis un grand honneur par le premier, on ne l'auroit pas chargé de faire le fecond, pour lequel on auroit cherché un autre peintre; d'autant plus qu'il ne manquoit point alors de bons artiftes, ni à Venife, ni dans la Lombardie même. A quoi il faut ajouter ce que dit Ruta, favoir, qu'après qu'il eut fini la feconde coupole, le Corrége reçut pour folde de fon paiement cent foixante-dix écus d'or en monnoie de cuivre, & qu'avec cette fomme il retourna à pied chez lui, ce qui lui caufa la maladie dont il mourut à l'âge de quarante ans & fept mois. Le prix qu'on lui donna pour avoir peint cette coupole doit donc avoir été beaucoup plus fort que la fomme qu'il emporta avec lui; puifque, pour un ouvrage auffi confidérable que celui-là, il eft auffi néceffaire qu'établi de donner des à-comptes pendant le tems que l'artifte eft occupé de ce travail. Le Corrége n'a donc

pas été fi mal payé pour cet ouvrage, fi l'on confidère le tems, le pays & la valeur qu'avoit alors l'argent; fur-tout, fi l'on y compare le prix que furent payés à Raphaël (le peintre le plus richement récompenfé de fon fiècle) les loges du Vatican, pour chacune defquelles il reçut douze cents écus d'or.

On peut remarquer encore que Vafari rapporte, que le duc Frédéric de Mantoue voulant faire préfent de deux tableaux à l'empereur Charle-Quint, à l'occafion de fon couronnement à Bologne, en 1530, il penfa au Corrége pour les faire exécuter. Ce peintre devoit donc être un artifte fort eftimé, puifqu'un prince, amateur des arts, le préféra à Jule Romain, qu'il avoit à fon fervice; tandis que d'un autre côté l'empereur pouvoit difpofer du talent du Titien : ce qui fait croire que le duc ne choifit à cette occafion le Corrége, que pour donner un plus grand mérite au préfent qu'il vouloit faire, & pour mieux fatisfaire le goût du monarque.

Je conclus donc de tout ce que je viens de dire, que quoique les mémoires fur la vie du Corrége foient fort peu fatisfaifans, on peut néanmoins affurer que cet artifte avoit reçu une très-bonne éducation, qu'il fit toutes les études néceffaires pour fon art, & que fes ouvrages font les productions d'un génie fublime, délicat & éclairé; car tous ceux qui profeffent l'art, & ceux mêmes qui n'en ont que de légères notions, feront forcés de convenir que, fans les qualités dont nous venons de parler, le Corrége n'auroit pas pu faire d'auffi belles chofes que celles qui nous reftent de lui. S'il ne fût pas riche, il faut alors convenir qu'il fût bien généreux, pour avoir travaillé

avec

avec auſſi peu d'économie qu'il l'a fait ; enfin, il me ſemble qu'il a principalement cherché à acquérir une grande réputation. Au reſte, il importe peu qu'il fût noble ou roturier, aiſé ou dans le beſoin, puiſqu'on ſait qu'il a été un grand artiſte, & que ſes ouvrages ſont faits pour nous plaire & nous inſtruire. Pour cet effet, j'ai recueilli toutes les notions que j'ai pu trouver touchant ſes productions, dont je vais faire la deſcription ; & quoiqu'il m'en échappera peut-être quelques-unes, celles que je citerai ſuffiront pour donner une idée du talent ſupérieur avec lequel il a exécuté, pendant une courte vie, tant de merveilles de l'art, qu'il nous faudroit, pour en faire bien connoître les beautés, plus de tems que n'a vécu cet artiſte célèbre.

Il y a en France quelques tableaux du plus beau ſtyle du Corrége, entr'autres, les deux dont le duc de Mantoue fit préſent à Charles-Quint, & que le duc d'Orléans acheta des héritiers du duc de Bracciano : l'un eſt une Leda, & l'autre une Danaë. L'empereur avoit fait placer ces deux tableaux dans le palais impérial à Prague, où ils reſtèrent juſqu'à la fameuſe guerre de trente ans, que cette ville ayant été ſaccagée par les Suédois, Guſtave Adolphe les fit tranſporter à Stockholm *. Après la mort

* Ce fut le 15 juillet 1648, que le comte de Koningsmark, général Suédois, prit la ville de Prague ; & c'eſt après le ſiége de cette ville, qu'on fit tranſporter à Stockholm les plus beaux tableaux du ſuperbe cabinet que l'empereur Rodolphe II avoit formé dans cette ville, ainſi que nous l'apprend Puffendorff, (*Rerum Suec.*, *liv. XX*, *§.* 50). La reine Chriſtine, qui, avant de quitter

de ce roi, les deux tableaux du Corrége restèrent, avec plusieurs autres, dans l'oubli, pendant la minorité de la reine Christine, jusqu'à ce qu'un ambassadeur de France, qui en savoit l'histoire, en fit la recherche. On les trouva en effet, mais ils servoient de contrevents aux fenêtres d'une écurie. On les remit alors dans le meilleur état possible; & la reine, qui en reconnut tout le mérite, les fit transporter avec elle à Rome, comme des ouvrages précieux, après avoir préalablement obtenu du pape la permission de les faire sortir de cette ville quand bon lui sembleroit. Après la mort de Christine, ces deux tableaux passèrent entre les mains de don Livio Odescalchi, avec plusieurs autres curiosités d'un grand prix, qui lui furent laissés par cette reine, & qu'il conserva soigneusement;

---

la Suède, possédoit plus d'érudition scholastique que de goût, fit couper quelques-uns de ces tableaux en plusieurs pièces, pour en ajuster les têtes, les mains & les pieds aux plafonds de sa chambre & de sa salle d'audience, en y faisant peindre le reste des corps; de la même manière que, suivant Pline, (*Hist. nat.*, *liv. XXXV*, *ch.* 10), on a vu l'empereur Claude faire couper la tête d'un tableau d'Apelle, représentant Alexandre, pour y substituer celle d'Auguste. Les tableaux qui échappèrent à cette barbarie passèrent à Rome avec la reine Christine, qui en augmenta le nombre pendant le séjour qu'elle fit dans cette ville. A sa mort cette collection passa entre les mains de Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI; & dans la suite M. le duc d'Orléans en fit l'acquisition au nombre de deux cents cinquante (parmi lesquels il y en avoit onze du Corrége), pour la somme de 90,000 écus Romains, ou 472,500 liv. argent de France. *Note du Traducteur.*

mais ses héritiers vendirent la plupart de ces précieux effets: Philippe V, roi d'Espagne, acheta les statues, & le duc d'Orléans, régent de France, les tableaux. Après la mort de ce dernier ces tableaux pafsèrent au père de M. le duc d'Orléans actuel, qui, par un esprit de rigorisme, les fit mutiler en sa présence, afin d'être certain qu'on n'éludoit point son ordre. Il fit brûler entr'autres la tête d'une Io, magnifique ouvrage du Corrége, qui lui parut la plus expressive. Les morceaux qui restoient de ce tableau furent rassemblés par Charles Coypel, premier peintre du roi de France; & après sa mort un autre peintre François y fit une nouvelle tête. Dans cet état ce tableau passa entre les mains d'un financier à la vente duquel le roi de Prusse l'acheta fort cher. On prétend que le tableau de Léda a eu le même sort que celui de la Io *. On ignore si la Danaë subsiste encore; du

* On ne sait si le tableau de la Io a eu le sort que dit M. Mengs; du moins ne se trouve-t-il plus dans la galerie du Palais-Royal. Mais on sait, à n'en point douter, que la tête de la Léda a été coupée du tableau, par ordre de M. le duc d'Orléans. M. Pasquier, qui avoit fait l'acquisition de ce chef-d'œuvre ainsi mutilé, fit proposer à M. Carle Van Loo & à M. Boucher d'y rétablir une autre tête, ce que ces deux artistes refusèrent par modestie, craignant sans doute de se mettre en parallèle avec le Corrége. Un peintre, nommé *Deslyen*, peu connu, mais qui avoit beaucoup étudié le Corrége, se présenta alors pour faire ce que Van Loo & Boucher n'avoient osé entreprendre, & eut le bonheur de bien réussir. Ce tableau de Léda a quatre pieds dix pouces & demi de hauteur, sur cinq pieds onze pouces de largeur; les figures sont à-peu-près grandes comme nature. Il y a plusieurs copies de ce tableau, dont Du Change a fait la

moins eſt-elle ſi bien gardée, que perſonne, à ce qu'on prétend, ne peut parvenir à la voir *.

La Léda eſt plutôt un tableau purement allégorique qu'une ſimple repréſentation de la fable. La figure principale repréſente une nymphe avec un cygne ſur elle, qui paroît vouloir approcher ſon bec de ſa bouche. Elle eſt aſſiſe ſur le bord de l'eau, dans laquelle trempe le bout de ſon pied gauche. Comme la fable nous apprend que Jupiter ſe transforma en cygne, pour jouir de Léda, le tableau dont nous parlons ici a toujours été connu ſous ce nom. Mais à la droite de cette nymphe on en voit une autre fort jeune, laquelle, avec un air d'innocence, ſemble vouloir repouſſer un autre cygne, qui l'aſſaillit en nageant dans l'eau où cette nymphe ſe trouve auſſi juſqu'à mi-cuiſſe. Plus loin on voit une troiſième nymphe plus grande, occupée à ſe faire habiller, & qui regarde avec attention un autre cygne qui prend ſon vol près d'elle, & qui ſemble être parti de l'endroit où elle eſt : l'air de cette nymphe annonce la joie & la ſatisfaction. Dans le lointain il y a une demi-figure de femme, d'un certain âge & drapée, dont l'expreſſion eſt celle du chagrin. A la gauche de la figure principale eſt un grand cupidon, qui, avec beaucoup de grace, touche une lyre antique, tan-

---

gravure avec beaucoup de goût ; mais étant tombé, vers la fin de ſa vie, dans la dévotion, cet artiſte ſe repentit d'avoir gravé ce ſujet, & taillada cruellement la planche, laquelle cependant a été aſſez bien rétablie. *Note du Traducteur.*

* Ce tableau de Danaë ſe trouve encore dans la galerie du Palais-Royal, & peut s'y voir tous les jours ; il eſt même ſupérieurement bien conſervé. *Note du Traducteur.*

dis que deux autres petits amours ſonnent de la conque. Tout cela eſt repréſenté avec cette grace qui n'apparte-noit qu'au Corrége ſeul. Le ſite eſt un bois ombragé de pluſieurs eſpèces d'arbres ; & ſur la ligne de terre eſt un petit lac, d'une eau auſſi pure que le criſtal, & qui par-court la partie du tableau où les nymphes ſont pla-cées. Tout eſt agréable & d'un ſtyle poëtique dans ce chef-d'œuvre, qui nous fait voir les différentes ſituations de l'amour.

Le tableau de Danaë repréſente véritablement cette fable, mais d'une manière tout-à-fait poëtique. On y voit la fille du roi d'Argos aſſiſe avec grace ſur un lit. Un grand amour ailé, ou peut-être un hymen, ſoutient d'une main la draperie qui couvre le corps de Danaë, & qui ſert à recevoir la pluie d'or, dans laquelle Jupiter s'eſt transformé. De l'autre main il fait remarquer la beauté de ces gouttes de pluie, que la nymphe regarde avec une complaiſance & une ſatisfaction très-ex-preſſives. Près du lit ſont deux amours qui, en badi-nant, eſſayent ſur une pierre de touche, l'un une de ces gouttes d'or, & l'autre la pointe d'une flèche ; ce dernier paroît être d'un caractère plus robuſte que l'autre ; ſans doute pour nous apprendre que l'amour eſt produit par la flèche, tandis que l'or le détruit. Ce tableau eſt plein de grace ; l'hymen a la phyſionomie la plus heureuſe qu'on puiſſe voir, & la figure eſt deſſinée avec une élégance qui n'a jamais été ſurpaſſée par aucun artiſte moderne. Le clair-obſcur de ce tableau eſt ſurprenant ; & quoiqu'une partie du corps de l'hymen ſe trouve peu éclairée, cette partie eſt néanmoins ſi claire, & les reflets en ſont ſi

beaux, qu'on ne s'apperçoit pas qu'elle ſoit dans l'ombre, qui néanmoins eſt très-forte, mais qui, en même tems, donne plus de relief aux cuiſſes, qui reçoivent la lumière, particulièrement la gauche; de ſorte que la figure paroît comme détachée du tableau. La tête de Danaë eſt une copie de celle de la Vénus de Médicis, & le peintre lui a donné la même eſpèce de coëffure. Le Corrége lui a ſeulement imprimé l'expreſſion néceſſaire au ſujet, & un caractère un peu plus jeune *.

Le tableau de Io eſt de la même beauté. La figure de Io eſt repréſentée par le dos; ſans doute pour éviter l'attitude trop érotique, qui auroit pu bleſſer la modeſtie ſi on l'avoit vu en face. D'ailleurs, comme Jupiter eſt repréſenté ſous la forme d'une nue, toute autre attitude auroit néceſſairement nui à la grace de la figure de Io; de ſorte qu'il n'eſt pas poſſible de rendre mieux un pareil ſujet. Je ne dis rien de l'expreſſion, qui n'offre d'autre défaut que celui d'être trop parfaite : car la tête, auſſi bien que le dos, une main & les pieds, qui ſont les parties ſeules qu'on voit de la figure, expriment avec la plus grande énergie l'action qui fait le ſujet du tableau. Le Corrége, après avoir rempli les talens du peintre, a penſé à ceux du poëte, en plaçant aux pieds des figures un cerf occupé à boire, pour faire comprendre le deſir de Jupiter de ſatisfaire l'ardeur de l'amour.

---

* Du Change a auſſi gravé ce tableau, peint ſur toile, haut de quatre pieds dix pouces & demi, large de cinq pieds dix pouces. Les figures ſont grandes comme nature. *Note du Traducteur.*

Il y a un double de ce tableau du Corrége dans la galerie de Vienne, avec un autre de même grandeur, dans lequel ce peintre a repréſenté l'Enlèvement de Ganymède; ouvrage plein de grace, & dont le payſage eſt de la plus grande beauté. On y voit les objets comme ſi l'on étoit placé ſur le ſommet d'une montagne, où eſt auſſi le chien de Ganymède, qui paroît véritablement vouloir ſuivre ſon maître.

Dans la ſucceſſion de don Livio Odescalchi, il y avoit un Cupidon adoleſcent, vu par le dos, occupé à ſe faire un arc d'un morceau de bois, dont le bout porte ſur deux livres. Derrière lui ſont deux enfans de demi-figure, qui ſemblent lutter enſemble, & dont l'un rit tandis que l'autre pleure: allégorie qui répréſente ſans doute les peines & les plaiſirs de l'amour *.

Tous ces tableaux ſont dans la galerie de M. le duc d'Orléans, & viennent de la ſucceſſion d'Odeſcalchi. Il y en a encore un dont je ne dirai rien ici, parce qu'il reſſemble parfaitement à un autre dont j'aurai occaſion de parler dans la ſuite. Je remarquerai ſeulement qu'il re-

---

* Ce tableau, qui eſt auſſi dans la galerie du Palais-Royal, repréſente un garçon ailé, d'environ quinze ans. Quoiqu'il ait le dos tourné, on lui voit cependant le viſage. C'eſt entre ſes jambes, qui ſont écartées, qu'on voit les deux enfans. Ce tableau a quatre pieds trois pouces de hauteur ſur deux pieds quatre pouces & demi de largeur. La figure eſt de grandeur naturelle. *Note du Traducteur.*

présente Vénus & Mercure qui président à l'éducation de l'Amour *.

Le roi de France possède un autre tableau du Corrége qui a pour sujet les Epousailles de Sainte Catherine, en demi-figures, de grandeur naturelle, avec S. Sébastien, & le martyre de ces deux Saints représenté dans le lointain. Ce bel ouvrage a toujours été dans la plus grande estime, ainsi que cela est prouvé par le grand nombre de copies qui en ont été faites, dont quelques-unes même par des maîtres célèbres. Ce tableau, ainsi que deux autres dont je vais parler, furent donnés par le cardinal Barberini au cardinal Mazarin, & ont cela de particulier, qu'ils sont peints en détrempe sur toile, avec des figures de quatre palmes de hauteur. Les deux tableaux dont il est question ici sont des sujets symboliques & poétiques, dont l'un représente la Vertu, & l'autre le Vice. Le premier nous offre la Vertu héroïque assise toute armée ; à sa droite est une autre figure qui représente les quatre Vertus cardinales avec leurs symboles ; savoir, un frein, une épée, une peau de lion, & un petit serpent entrelacé dans sa che-

* Ce tableau, peint sur toile, a quatre pieds neuf pouces de hauteur, sur trois pieds quatre pouces de largeur ; les figures sont à-peu-près grandes comme nature. Mercure, nu avec son pétase & ses talonnières, est assis, & montre à lire à l'Amour qui est placé devant lui. Vénus céleste ailée, qui est à côté de lui, a le bras gauche appuyé sur le bord du pétase de Mercure, & le bras droit étendu, touchant de la main les ailes de l'Amour. Le fond est une roche entourée de petits arbres. *Note du Traducteur.*

velure

velure. Du côté opposé est une troisième figure, qui d'une main tient un compas avec lequel elle mesure un globe, & de l'autre elle montre le ciel, donnant à connoître par-là les sciences nécessaires à l'homme, c'est-à-dire, la connoissance des choses célestes & terrestres. Dans le haut du tableau, quelques amours planent au-dessus de la Vertu, dont l'un paroît être la Victoire qui la couronne, & un autre la Renommée qui publie sa gloire. Toutes les têtes de ces figures sont pleines d'une grande grace, qui règne aussi dans tous leurs mouvemens. Un double de ce tableau, mais qui n'est pas fini, se trouve dans la galerie du prince Doria à Rome. Le pendant représente l'Homme sensuel enchanté par la Volupté, lié par la mauvaise habitude, & bourrelé par la syndérèse *.

Il y avoit à Rome un autre tableau de forme octogone, dans lequel le Corrége avoit répété les deux figures de la Science & de la Vertu de l'avant-dernier tableau que je viens de décrire: au milieu il y avoit un écusson avec quelques étoiles; mais il peignit ensuite par-dessus une espèce de champ; cependant on distinguoit toujours au-travers de cette nouvelle peinture celle qui s'y trouvoit en premier lieu. Ce tableau fut vendu à un marchand de Berlin qui le transporta avec lui dans cette ville.

J'ai entendu dire que dans la galerie de M. le duc d'Orléans il y a un petit tableau qu'on assure être du Cor-

---

* Ces deux tableaux ont été gravés par Picart le Romain, & ces gravures donnent une idée assez exacte des originaux.

rége, & qui a servi d'enseigne à une hôtellerie. Il représente un muletier conduisant son mulet *.

Le premier ouvrage que ce grand maître exécuta à Parme, fut la coupole de l'église de S. Jean des Pères Bénédictins, qu'il peignit à fresque, ainsi que les quatre corbeaux qui soutiennent les coins de la voûte & la tribune du grand autel. La coupole n'a point de lanterne, c'est-à-dire, d'ouverture par le haut, ni aucune fenêtre sur les côtés. Au milieu de la coupole le Corrége a peint un Christ dans sa gloire, suspendu en l'air, avec les douze apôtres au-dessous, assis sur des nuages. Ces apôtres sont nuds, & d'un style si grand que cela passe l'imagination; cependant les formes en sont belles, & ont servi de modèles aux Carache, particulièrement à Louis, dans les ouvrages duquel on s'apperçoit facilement qu'il s'est proposé de les imiter. Lorsqu'on examine attentivement cette coupole, on est porté à croire que le Corrége a vu les ouvrages de Michel-Ange.

Dans les lunettes il a représenté les quatre Evangé-

---

* Ce tableau représente un grand mulet chargé, suivi d'un autre plus petit, & conduit par un muletier, qui parle à un paysan qu'il paroît arrêter. Le fond est un paysage. Ce tableau, peint sur toile, a deux pieds un pouce & demi de hauteur, sur deux pieds dix pouces de largeur. Les figures ont un demi-pied de hauteur.

Il y a encore dans la galerie du Palais-Royal six autres tableaux du Corrége; savoir, une Sainte-Famille, le Portrait du duc de Valentinois, fils d'Alexandre VI, la Vierge avec l'Enfant, appellée *la Vierge au panier*, à cause d'un panier de jonc qui s'y trouve un *Noli me tangere*, & deux études de têtes. *Note du Traducteur.*

listes avec les quatre Docteurs de l'église. Il semble que dans l'exécution de ces ouvrages il a cherché à imiter le style de Raphaël, ainsi que cela se reconnoît par la simplicité des draperies, par les attitudes & par les mouvemens; car on y voit une figure qui est dans la même attitude que le Socrate de l'Ecole d'Athènes, & une autre qui ressemble à l'un des auditeurs de la Prédication de S. Paul dans l'Aréopage, dans une tapisserie faite d'après Raphaël. Ceux qui veulent se convaincre de ce fait, & qui ne sont pas à même de voir ces tableaux, peuvent avoir recours aux gravures faites par Giovannini. Un S. Jean que le Corrége a peint à fresque sur la porte de la sacristie de la même église, tient beaucoup plus encore du style de Raphaël; sur-tout dans le caractère de la tête, qu'on prendroit plutôt pour un ouvrage de Raphaël que du Corrége, si elle se trouvoit seule sur quelque pan de muraille.

La tribune peinte par le Corrége fut démolie par les Bénédictins pour agrandir le chœur. Mais Annibal Carache se trouvant alors à Parme, ces moines lui firent copier ces peintures sur une même grandeur; & lorsque la tribune fut rebâtie, ils y firent recopier le tout par César Aretusi. Les copies du Carache furent achetées par la maison Farnèse, & sont aujourd'hui dans le cabinet de Capo-di-monte à Naples. Le groupe principal, qui représente la Vierge couronnée par J. C., fut coupé du mur, & se conserve dans la bibliothèque du duc de Parme. D'autres morceaux séparés passèrent entre les mains de différens particuliers. Il y en a, entr'autres, trois dans la maison du marquis Rondanini, à Rome,

qui, par la manière belle & facile avec laquelle ils ſont exécutés, rempliſſent d'admiration tous ceux qui les voient de près. Suivant Ruta, le Corrége fit cet ouvrage en 1522.

On voit dans la même égliſe de S. Jean, deux tableaux du Corrége, qui occupent les deux côtés de la cinquième chapelle à main droite. Celui qui eſt à la droite, en regardant l'autel, repréſente le Martyre de Sainte Placide & de Sainte Flavie, avec d'autres Saints. Ce qui mérite le plus d'attention dans ce tableau, qui, en général, eſt fort beau, c'eſt l'expreſſion de la tête de la ſainte, laquelle regarde le ciel d'un air ſi ſatisfait & ſi extatique, pendant qu'un bourreau lui perce le ſein avec un eſtoc, qu'elle paroît ne pas redouter ſon martyre. Le ſujet du tableau, en face de celui-ci, eſt le Chriſt mort avec la Vierge évanouie, ſoutenue par S. Jean. On voit que la mère de Dieu ſouffre toutes les angoiſes de la mort. La Madeleine en pleurs aux pieds du Seigneur, eſt de la plus belle expreſſion. Ces deux tableaux, peints ſur de la groſſe toile, ſont d'un excellent coloris, bien empâtés, d'une grande vigueur, & ſemblent faits après la coupole. Ils ſont d'ailleurs d'un ſtyle plus délicat, quoique moins fini que les autres ouvrages du Corrége qui ſe trouvent à Parme. Il paroît qu'Annibal Carache faiſoit le plus grand cas du dernier de ces deux tableaux; car toutes les fois qu'il a eu à repréſenter un pareil ſujet, il a fait uſage de la même invention; il ſemble même, qu'en général, il s'eſt plus appliqué au ſtyle de cet ouvrage, qu'au plus ſublime que le Corrége ait employé dans ſes autres productions. Ce qui eſt aſſez naturel à

croire, parce que c'étoit celui qui étoit le plus facile à imiter; mais il eſt d'un ton un peu foible & un peu enfumé.

Dans la première chapelle, à main gauche, en entrant dans l'égliſe des pères *Rocchettini*, il y a un tableau d'autel ſur panneau de la plus belle manière du Corrége & d'un grand fini. Il repréſente la Fuite en Egypte, connue ſous le nom de *la Madonna della Scodella*, à cauſe que la Vierge tient une écuelle à la main. Le Corrége avoit coutume d'employer des idées poétiques, auſſi bien dans les ſujets ſacrés que dans les profanes. Dans le tableau dont nous parlons, par exemple, il y a une figure qui n'eſt pas celle d'un ange, laquelle verſe dans cette écuelle ou taſe de la Vierge de l'eau d'un vaſe qu'il tient; ſans doute pour perſonnifier la fontaine, de la même manière que les anciens repréſentoient les fontaines & les fleuves; mais il n'en a cependant pas fait une nymphe ou telle autre figure profane. Sur le dernier plan du tableau & dans l'endroit le plus apparent il y a un ange d'une expreſſion & d'une grace merveilleuſes, & peut-être même trop grandes pour l'emploi dans lequel il eſt repréſenté, puiſqu'il eſt occupé à attacher l'âne.

Dans l'égliſe de l'Annonciation de la même ville, du côté gauche en entrant, on voit une peinture à freſque repréſentant l'Incarnation, qui a été fort endommagée en la tranſportant d'un autre endroit, qui a été démoli, dans le lieu où il eſt à préſent; car dans ces cas il arrive toujours que l'humidité & les ſels de la chaux forment

ſur la peinture à freſque un tartre qui la couvre entièrement, & qui en dégrade les couleurs.

Dans l'égliſe de la *Madonna della Scala* il y a un tableau à freſque du Corrége, repréſentant la Vierge qui tient l'Enfant Jeſus entre ſes bras, de demi-figure; mais il eſt fort enfumé, &, pour ainſi dire, entièrement gâté *.

Le célèbre tableau du Corrége, qu'on admire aujourd'hui dans l'académie de Parme, étoit autrefois dans l'égliſe de *S. Antonio del Fuoco.* L'éloge qu'en a fait Annibal Carache, & qu'on peut lire dans une de ſes lettres, imprimées dans le receuil dont M. Bottari eſt l'éditeur, devroit ſuffire, venant d'un auſſi grand peintre. * * Je ne puis cependant m'empêcher d'en dire ici quelque

* Ce ſuperbe tableau fut extrêmement dégradé, il y a treize ans, par un mauvais peintre Eſpagnol, qui obtint, par ordre ſupérieur, la permiſſion de le copier, & qui le nettoya, pour cet effet, d'une manière ſi barbare, qu'à peine reſte-t-il quelque couleur ſur le panneau.

* * Voici comment Annibal Carache s'exprime dans une autre lettre adreſſée à Louis Carache, ſon couſin, au ſujet de l'impreſſion vive & profonde que les ouvrages du Corrége avoient faite ſur ſon eſprit.

« Tout ce que je vois ici me confond. Quelle vérité ! quel coloris ! quelle carnation ! les beaux enfans ! ils vivent, ils reſpirent, ils rient avec tant de grace & de vérité qu'il faut abſolument rire & ſe réjouir avec eux. J'écris à mon frère pour l'engager à venir me trouver : qu'il vienne, & qu'il ne me rompe plus la tête de ſes beaux diſcours & de ſes diſſertations éternelles. Au lieu de per-

chose en passant. Ce tableau a été fait, ainsi que tant d'autres, pour des personnes qui, par esprit de dévotion, vouloient voir plusieurs saints rassemblés, sans former un sujet historique particulier. Il ne faut pas, par conséquent, accuser le peintre d'anacronisme quand il représente de pareilles visions béatifiques. Le Corrége a donc placé dans ce tableau la Sainte Vierge avec l'Enfant, exécutés d'une manière supérieure; d'un côté est S. Jérôme tenant un livre qu'il présente à l'Enfant divin, & entre ce saint & l'Enfant est un ange qui,

---

» dre notre tems à disputer, ne songeons qu'à saisir la belle manière du Corrége; c'est le seul moyen d'humilier nos rivaux.... » Mon cœur se brise de douleur quand je pense au sort malheureux » de ce pauvre Antoine (le Corrége). Un si grand homme, si toutefois il ne mérite pas d'être appellé un ange, s'ensevelir dans un » pays où jamais il ne fut connu, & y finir misérablement ses jours! » Ah! lui & le Titien feront éternellement mes délices. Ne me » vantez plus votre Parmesan. Qu'il y a loin de ce peintre au » Corrége! Celui-ci a tout puisé dans sa tête: ses pensées, ses » conceptions sont à lui; il n'a eu d'autre maître que la nature: » tous les autres recourent, tantôt au modèle, tantôt aux statues, » tantôt aux dessins; ils nous présentent les choses comme elles » peuvent être: le Corrége les offre telles qu'elles sont. Je ne sais » pas m'expliquer; mais je m'entends: Augustin, mon frère, vous » dira cela infiniment mieux que je ne pourrois faire ». *Raccolta di littere sulla la pittura, la scultura & l'architettura, da più celebri personnaggi dal secolo XV al XVI.* Ce recueil précieux a été formé par les soins de M. Martini, gentilhomme de Florence, de M. Lusfort, peintre célèbre de la même ville, & de l'illustre cardinal Alexandre Albani. Le savant M. Bottari en a été l'éditeur. *Note du Traducteur.*

avec le doigt, indique dans ce livre quelque passage de l'Ecriture sainte, & qui, en même-tems, parle d'un air riant à S. Jérôme. La figure de ce docteur de l'église est nue, à l'exception d'une espèce d'écharpe violette, & d'une draperie rouge qui couvre en partie son corps; mais les épaules, le bras droit & la jambe du même côté sont à découvert: parties qui toutes sont fort belles, bien dessinées, d'un coloris admirable, & qui prouvent une grande connoissance de l'anatomie. Du côté opposé est la Madeleine qui, de la main droite, prend la main gauche de l'Enfant, qu'elle semble vouloir baiser, & dont la tête tournée, comme si elle vouloit le caresser, a tant de grace que le Corrége seul étoit en état de l'imaginer de cette manière. Derrière la Madeleine on voit un ange qui flaire un vase, pour signifier le baume offert au Christ par la Madeleine. Ce tableau mérite de tenir un des rangs les plus distingués parmi les belles productions du Corrége; & l'on ne peut même lui comparer, en quelque sorte, que la petite Madeleine & la fameuse Nuit dont nous parlerons plus bas. Quant à la manière dont ce tableau est exécuté, nous devons remarquer qu'il est d'un empâtement & épaisseur de couleurs qu'on ne trouve dans aucun autre ouvrage de ce maître; cependant il est, en même-tems, d'une franchise qu'il est difficile de conserver en employant autant de couleur; mais ce que cette peinture, si fortement empâtée, offre de plus mal-aisé, c'est la variété à donner aux teintes, & de rendre les couleurs lisses, de manière qu'elles ne semblent point posées sur la toile avec le pinceau, mais paroissent fondues ensemble, comme de la cire qu'on auroit tenue sur le feu. Quoi-

que tout ſoit admirable dans ce tableau, la tête de la Madeleine ſurpaſſe néanmoins tout le reſte en beauté; & l'on peut dire que quiconque ne l'a pas vue, ne peut ſe former une juſte idée de la perfection à laquelle l'art peut atteindre : car on y trouve tout-à-la-fois l'expreſſion & la preciſion de Raphaël, les belles teintes du Titien, l'empâtement du Giorgone, cette vérité & cette exactitude caractèriſtique qu'offre la variété des formes & des teintes des portraits de Van-Dyk, le ſpacieux ou la lumière ouverte du Guide, le ton gai & agréable de Paul Veroneſe; le tout exécuté avec cette fineſſe & cette délicateſſe qui étoient propres au Corrége, & que perſonne n'a jamais pu imiter, ni même copier : car les copies que les plus habiles peintres ont faites de ce tableau, ne peuvent pas plus lui être comparées que le feu peut l'être au ſoleil.

La coupole de la cathédrale de Parme, dans laquelle le Corrége a repréſenté l'Aſſomption de la Vierge, eſt ſans doute le plus bel ouvrage qui ait jamais été fait en ce genre, avant & après lui; mais elle eſt aujourd'hui ſi enfumée & ſi gâtée, qu'on peut à peine en reconnoître le mérite. Cette coupole eſt d'une forme octogone, & les angles s'en rétreciſſent à meſure qu'elles montent; elle eſt fermée ſans lanterne. La figure du Chriſt qui va audevant de ſa mère eſt dans un raccourci extraordinaire. Plus bas il y a pluſieurs ſaints & ſaintes, dont le raccourci eſt de même merveilleux; après quoi ſuit le groupe principal de la Vierge portée par des anges dont quelques-uns ſoutiennent ſes vêtemens & dont les autres jouent de divers inſtrumens. Tout cela cepen-

dant n'occupe que la moitié supérieure de la coupole. Dans la partie inférieure il y a des fenêtres d'une forme presque ronde; c'est pourquoi le Corrége y a représenté une espece de socle, qui en fait le pourtour, qui paroît fuir, & qui laisse entre les fenêtres l'espace nécessaire pour contenir les figures des apôtres, dont les unes sont isolées & les autres placées deux à deux; & quoique quelques-unes de ces figures tombent sur la ligne même des angles, elles sont néanmoins si bien disposées & d'un raccourci si admirable, qu'elles ne blessent point du tout la vue, & semblent placées verticalement sur la corniche. Il y a aussi sur ce socle quelques enfans qui représentent des anges, mais qui n'ont point d'aîles; dont les uns sont occupés à allumer des flambeaux, tandis que d'autres tiennent des encensoirs & des vases; de manière que ces enfans servent à lier la partie inférieure de la composition avec la partie d'en-haut, étant d'une proportion au-dessous de celle des apôtres & de la Vierge: le tout ensemble forme une variété admirable de grandiosité & de légèreté. Dans les quatre angles ou lunettes le Corrége a peint quatre grandes conques, qui contribuent beaucoup au bon effet, parce qu'il a feint que la lumière tombe par l'ouverture supposée au-dessus de ces conques, dont il a laissé la partie supérieure dans l'ombre, en éclairant, d'un autre côté, les figures; ce qui forme des oppositions avec les parties sombres du champ de l'ouvrage. Dans ces quatre angles on voit les quatre saints patrons de la ville, savoir, S. Thomas, S. Hilaire, S. Bernard & S. Jean-Baptiste, assis sur des nuages, & accompagnés d'anges qui tien-

nent leurs différens attributs. Cet ouvrage, particulièrement ce qui se trouve dans les lunettes, est d'une grace inexprimable & d'une merveilleuse intelligence de clair-obscur ; ce qui paroîtra bien plus extraordinaire encore si l'on considère que tout est peint à fresque. On sait que le Corrége fit en relief les modèles de toutes les figures qu'il a placées dans cette coupole ; travail dans lequel il fut assisté par son ami Begarelli. C'étoit sans doute le seul moyen de porter cet ouvrage à la perfection avec laquelle il l'a exécuté ; c'est aussi le dernier qu'il a fait, & celui par lequel il s'est distingué le plus dans ce genre de travail.

Modène possédoit autrefois quelques chefs-d'œuvre du Corrége, mais ils passèrent à Dresde, lorsque le feu duc de Modène vendit les meilleurs tableaux de sa galerie à Auguste III, roi de Pologne, qui acheta cent tableaux pour cent trente mille sequins qu'il fit frapper expressément pour cet effet à Venise.

Parmi ces tableaux il y en avoit six du Corrége, dont cinq peuvent être placés parmi les plus belles productions de ce maître ; le sixième, qui est inférieur aux autres, est précieux parce qu'il nous fait voir le degré auquel étoit la peinture à la naissance du Corrége. C'est un grand panneau avec des figures de grandeur naturelle, représentant la Vierge assise, avec l'Enfant Jesus, sur un espèce de trône placé au milieu d'un corps d'architecture d'ordre Ionique, d'un caractère assez grand. Derrière la Vierge il y a une arcade sur lequel on voit la partie d'une gloire avec des têtes d'enfans, dont deux sont des figures entières, représentant des anges ; mais

sans aîles. D'un côté sont S. Jean-Baptiste & Sainte Catherine, & de l'autre S. François & S. Antoine-de-Padoue. Cet ouvrage est bien conservé & d'une grande vigueur; & quoique les contours en soient un peu durs, les milieux des figures sont néanmoins bien peints & ont de la morbidesse. Le coloris en est vrai & moelleux, d'un style moyen entre celui du Perugin & celui de Léonard de Vinci; sur-tout la tête de la Vierge qui tient beaucoup du style & du caractère de ce dernier maître, particulièrement dans la forme des joues & dans le sourire de la bouche. Les plis sont un peu dans le goût de Mantegna, c'est-à-dire, qu'ils enveloppent les membres, mais ils sont moins secs & ont plus de grandiosité. La composition est faite suivant les bonnes règles de la variété & du contraste. En un mot, si le Corrége s'en étoit seulement tenu à ce style, il n'auroit pu manquer de s'égaler à Ghirlandajo, à Bellino, à Mantegna & au Perugin; mais il les a tous éclipsé par la nouvelle manière avec laquelle il a perfectionné son art.

Il paroît que ce n'est pas peu-à-peu & par degrés que le Corrége a abandonné son premier style sec, mais qu'il s'est élevé tout-à-coup à la perfection. Je ne sais pas trop de quelle manière cela a pu se faire, cependant j'exposerai ailleurs mes conjectures à cet égard.

Dans la même collection il y avoit un portrait de demi figure, peint sur panneau, d'un homme qui tient un livre à la main. Du tems que ce portrait se trouvoit à Modène il étoit connu sous le nom du Médecin du Corrége. Le coloris & l'empâtement en sont fort beaux;

cependant je ſuis porté à croire qu'il a été peint dans le même-tems que la coupole de l'égliſe de S. Jean, c'eſt-à-dire, lorſque l'auteur n'avoit pas encore penſé à l'étude bien raiſonnée, qu'il a faite depuis, des petites formes & de la variété des teintes. Pour donner une idée du ſtyle de ce tableau je le comparerai à celui du Giorgone, mais il eſt moins vigoureux & d'un coloris moins bon, quoique d'ailleurs d'un empâtement égal à celui de ce maître, & un peu plus clair.

Le troiſième tableau qui eſt en Saxe, porte le nom de S. Grégoire, & nous prouve la grande application du Corrége, & ſes ſoins à faire des progrès dans ſon art. Suivant Vaſari, ce tableau a été fait pour la confrairie de S. Pierre martyr à Modène, & il y avoit un corps d'architecture peint ſur le mur autour du tableau, ainſi que le prouve auſſi le deſſin original qui ſe trouvoit dans le cabinet de M. Mariette à Paris. Cet ouvrage eſt d'un grand fini, d'une morbideſſe extraordinaire, d'un bel empâtement &, en général, d'un très-bon goût; mais la compoſition en eſt interrompue; les figures ſont dans de belles attitudes, le deſſin eſt d'un grand caractère, les draperies ſont bien raiſonnées, & le tout eſt exécuté avec vigueur. On ſait que le Corrége a pris toutes les parties de ce tableau dans la nature, & en a fait de petits modèles, d'après leſquels il a copié les parties qu'il avoit choiſi du clair-obſcur, comme on le remarque, ſur-tout dans les enfans qui jouent avec le heaume de S. Grégoire, qui ſe trouvant dans l'ombre de ce ſaint, ont tous les accidens de lumière qu'on ne peut obſerver que par des modèles, parce qu'il

n'est pas possible que des enfans restent assez long-tems tranquilles pour faire de pareilles observations : ce qui me confirme dans la pensée qu'avant de faire cet ouvrage le Corrége avoit appris à modeler. Dans ce tableau, la Vierge est assise sur une espèce de trône ou de piedestal, soutenu par deux enfans supposés d'or. A ses côtés on voit S. George, S. Jean-Baptiste, S. Geminien & S. Pierre martyr. Ce dernier est dans une attitude suppliante. S. Geminien présente à l'Enfant divin le modèle d'une église soutenu par un petit ange d'une beauté céleste. L'Enfant Jesus semble agréer ce présent en tendant les bras pour le recevoir. Il est impossible de dire avec quelle grace & quelle douceur est conçu, dessiné & peint cet Enfant. Sur le devant de ce tableau est S. Jean-Baptiste à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, que le Corrége a sans doute placé là pour donner plus de grace à la composition, en le faisant contraster avec les autres figures. Celle de S. Jean est dessinée avec une merveilleuse intelligence du nud, & l'anatomie en est bien étudiée & rendue avec cette grace particulière au Corrége. Il tourne la tête vers le spectateur, en montrant de la main droite Jesus-Christ, & semble dire : « Voici l'Angneau de Dieu ». Un peu plus loin est S. George, le dos à moitié tourné, du plus grand & du plus beau style héroïque qu'on puisse imaginer. Devant ce saint, est placé un enfant qui, d'une main tient son épée, & dont on ne voit pas les bouts des pieds qui se trouvent cachés par la table de l'autel.

L'autre tableau, qui vient après celui dont nous venons de parler, est connu sous le nom de S. Sébastien.

Quoique le précédent de S. George soit un ouvrage admirable, il y a cependant beaucoup d'amateurs éclairés qui trouvent quelque chose de meilleur dans la composition de ce dernier, à cause qu'elle tient plus au style moderne. Peu d'ouvrages du Corrége, sans doute, font plus d'effet que celui-ci, si ce n'est sa fameuse Nuit. Il est probable qu'il a été fait pour quelque vœu de la ville de Modène dans un temps de peste. Mais on ignore dans quelle église un des ducs l'a fait prendre pour le placer dans sa galerie; on sait seulement que ce tableau a existé long-tems avant que l'église de S. George fut bâtie. Il représente la Vierge dans une gloire au milieu des nuës, tenant l'Enfant entre ses bras, environnée de rayons du soleil & de plusieurs anges. Sur la terre on voit S. Geminien, S. Roch & S. Sébastien. L'effet de ce tableau est admirable & nous fait voir à quel degré le Corrége possédoit la partie du clair-obscur & de la disposition des couleurs. Ce qui d'abord surprend dans ce tableau c'est la lumière de la gloire, laquelle paroît être véritablement un soleil; magie qui ne consiste cependant que dans une couleur jaune peu claire qui se termine sur le bord du tableau qui est plus sombre. La Vierge & l'Enfant paroissent sortir de ce corps lumineux comme si c'étoit un fond obscur. La draperie de la Vierge est d'un rouge très-vif qui semble glacé de laque, avec une mante d'un bleu foncé. Les chairs de la mère & du fils sont foiblement éclairées; ce qui contribue infiniment au bon effet, parce que, par ce moyen, le groupe se tient à la vraie distance. Les deux anges des côtés contrastent moins avec le

champ lumineux & se détachent bien des nuës fort obscures, ce qui leur donne beaucoup de grace, ainsi qu'aux autres anges qui se trouvent entre ces deux premiers. Un de ces anges qui entourrent le trône semble parler à S. Roch, & un autre à S. Sébastien, à qui ils font connoître qu'ils doivent s'adresser à l'Enfant divin, qui, par un mouvement de la main, donne à entendre qu'il accepte leur prière.

Au-dessous de cette gloire est une colline dont la couleur se marie avec celle des nuages, qui ne laissent qu'un petit espace ouvert, par lequel on voit une partie du paysage. A la gauche, au-dessus de S. Roch, l'obscurité des nuës & de la colline sert de fond aux figures, parmi lesquelles S. Geminien, qui tient la première place, est vêtu d'une chape d'étoffe d'or, avec une doublure d'un très-beau verd, & d'une aube blanche; c'est sur cette figure que se porte le principal coup de lumière; mais comme cette lumière est foible, ainsi que les autres, elles ne servent qu'à faire avancer les objets sans nuire à la masse lumineuse de la gloire.

De l'autre côté on voit S. Sébastien debout lié à un arbre, & dans l'attitude d'intercéder pour ceux qui sont affligés de la peste. Le corps de ce saint est nud jusqu'à la ceinture, & ses teintes marient à merveille la partie inférieure de la composition à la partie supérieure. A côté de S. Geminien est S. Roch assis, qui appuye le bras droit & la tête contre la colline, dans l'attitude d'une personne abandonnée & frappée de la peste. Dans la partie supérieure, au-dessus de ce saint, les nuages forment des ombres, mais avec des reflets, qui correspondent

pondent à toutes les ombres du fond qui eſt ouvert. Cet accident contribue merveilleuſement au repos de la vue & à la variété, faiſant contraſte avec S. Sébaſtien, dont la poitrine & les épaules ſont éclairées, tandis que ce ne ſont que les cuiſſes de S. Roch ſur qui tombe la lumière ; moyen par lequel le peintre a ſu éviter une ennuyeuſe uniformité. Aux pieds de S. Geminien eſt une jeune fille de douze à treize ans, qui tient à la main une petite égliſe avec des clochers, ſymbole qui, ſelon quelques-uns, repréſente la ville de Modène dont ce ſaint eſt le patron : cette figure a toute la grace du Corrége. Il faut remarquer que tous les anges de ce tableau ſont ſans ailes *.

Dans cette même galerie ſe trouve le célèbre tableau de la Madeleine pénitente, qui a un peu plus d'un palme de hauteur, & un peu moins d'un palme & demi de largeur. Cette figure offre toute la beauté à laquelle la peinture peut atteindre, tant par la facilité avec laquelle elle eſt exécutée, que par l'empâtement des couleurs, la morbideſſe des chairs, la grace & l'intelligence du clair-obſcur. Le Corrége a repréſenté le tout obſcur & dans l'ombre, à l'exception de la partie nue du corps de la ſainte. La tête eſt de demi-teinte, mais éclairée par un reflet qui part du bras de la ſainte & d'un livre qu'elle eſt occupée à lire. Le champ du tableau, quoi-

* Ce tableau avoit beaucoup ſouffert, ſur-tout en le tranſportant de Modène à Dreſde ; mais il a été fort bien rétabli par M. Sedriz, peintre d'Auguſte III, roi de Pologne.

que ſombre, eſt également beau, & repréſente un ſite ſpacieux, comme le fond d'une grotte & d'une vallée, avec des arbres & de la verdure. Pour tout dire, ſi les autres ouvrages du Corrége ſont excellens, celui-ci eſt merveilleux. Les cheveux de la ſainte, outre la ſuavité avec laquelle ils ſont peints (car il ſemble que les couleurs en aient été fondues pour les faire) donnent une idée ſi parfaite de ce qu'ils repréſentent, qu'on diroit qu'ils ont été faits l'un après l'autre; ayant d'ailleurs tout le brillant des cheveux naturels. A la vente, ce tableau a été eſtimé vingt-ſept mille écus romains.

Le ſixième & dernier des tableaux, que le roi de Pologne a achetés, eſt le plus fameux de tous, connu ſous le nom de *la Nuit du Corrége*, repréſentant la naiſſance du Sauveur. Ce tableau fut fait par le Corrége pour Albert Pratonieri, en 1522, année qu'il termina la coupole de l'égliſe de S. Jean à Parme; mais il n'y mit cependant la dernière main qu'en 1527. Ce retard laiſſa, ſans doute, au Corrége le tems de mieux étudier l'effet du clair-obſcur, voulant faire partir toute la lumière de la tête ſeule de l'Enfant; ce que Raphaël avoit ſeul imaginé juſqu'alors. Je ne ſerois pas ſurpris que ce ſoit par cette étude, & en modelant toute ſa compoſition, que le Corrége ait trouvé le beau clair-obſcur & les raccourcis admirables qu'il a mis en pratique dans la célèbre coupole de la cathédrale de Parme qui fut ſon dernier & plus magnifique ouvrage.

Ce tableau de la Nuit du Corrége ſe trouve aſſez bien conſervé dans la galerie de Dreſde. C'eſt un de ces ouvrages qui remuent l'ame de tous ceux qui le

voient, mais principalement des vrais connoiſſeurs. L'imitation de la vérité eſt exécutée avec tant d'intelligence qu'on n'y voit rien de ſec, & l'art y eſt ſi bien caché que le tout ſemble fait avec la plus grande facilité. La compoſition en eſt ſimple, mais cache un art ſingulier, en faiſant, dans un petit eſpace, appercevoir un fort grand ſite, avec un payſage qui offre une ſcène véritablement triſte & miſérable, mais dont l'horizon, où l'aurore commence à paroître, anime tout le reſte. Dans le lointain il y a quelques bergers qu'on y diſtingue à peine, & entr'eux & la Vierge eſt placé S. Joſeph, occupé à faire avancer l'âne, dont la figure ſert à agrandir le ſite, en faiſant voir la diſtance qu'il y a de là à la Vierge, & de l'autre côté juſqu'aux bergers. Il paroît dabord que l'attitude de la Vierge pourroit être meilleure, parce qu'elle a la tête penchée vers l'Enfant, de manière qu'on ne voit pas ſon viſage en entier; mais en conſidérant mieux la choſe, on s'apperçoit qu'il étoit impoſſible de donner une autre poſition à cette figure, ſans lui ôter beaucoup de ſa grace. Le Corrége a donné une poſition inclinée à cette tête, pour éviter que la lumière, qui vient d'en-bas, ne produiſit point d'ombre ſur la partie ſupérieure; ce qui auroit nui à la beauté de la phyſionomie. L'Enfant eſt placé de même avec une intelligence particulière, étant pris de côté, de manière qu'on voit à peine ſon viſage; mais les mains & les pieds ſe préſentent entièrement. Je penſe que le Corrége lui a donné à deſſein cette ſituation, afin d'éviter de rendre les formes du Chriſt qui ne pouvoient être agréables, comme étant celles

d'un enfant nouveau né. Cette sage prévoyance doit servir de leçon aux artistes, & leur apprendre à cacher les parties qui ne sont pas belles, plutôt que d'altérer la vérité en faisant beau ce qui ne l'est pas dans la nature. C'est sans doute par la même raison qu'il a caché, pour ainsi dire, le visage d'un vieux berger placé sur le premier plan, en mettant devant lui un autre berger plus jeune & d'une physionomie agréable, lequel, avec un mouvement plein d'alégresse, semble parler à l'autre de l'évènement qui fait le sujet du tableau. Une bergère, qui tient une corbeille où il y a deux pigeons, fait connoître l'admiration que lui inspire l'Enfant divin, qu'elle ne peut pas quitter; tandis que d'une main elle se couvre le visage, pour se garantir de la splendeur qui part de la tête du Christ. Dans la partie supérieure du tableau, du côté opposé de la Vierge, il y a une gloire avec des anges également éclairés par l'Enfant; c'est là que le Corrége a mis la seconde lumière; mais elle n'est pas si parfaite que celle de la Vierge, & les ombres en sont plus suaves, comme si c'étoient des reflets, ou comme si elles étoient enveloppées d'une masse de lumière, sans doute pour faire comprendre que ce sont des êtres spirituels. La beauté, la grace & le fini de ce tableau sont admirables, & toutes les parties sont exécutées d'une manière différente, selon qu'il convient à chaque chose.

Dans le cabinet de peintures de M. le comte de Bruhl, qui fut premier ministre d'Auguste III, roi de Pologne, il y a un petit tableau d'un peu plus d'un palme de hauteur, & d'un peu moins d'un palme de largeur,

qui repréſente les Epouſailles de Sainte Catherine. Il eſt peint ſur toile collée ſur panneau, & par derrière on lit, en caractères anciens: *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Eſte. Antonio Lieto da Corregio fece il preſente quadro per ſua divozione anno 1517.* Si cette inſcription eſt véritable, ce tableau eſt un des premiers ouvrages du ſecond ſtyle du Corrége; & c'eſt, ſans contredit, un fort bel ouvrage.

Parmi les tableaux qui ont appartenu au duc de Parme, & qui ſe trouvent actuellement à Capo di monte à Naples, il y en a un parfaitement ſemblable à celui dont nous venons de parler, & l'on ne peut pas douter qu'ils ſoient tous deux de la main du Corrége; puiſque, parmi le grand nombre de copies que pluſieurs grands peintres ont faites de ce tableau, il n'y en a pas un qui approche de l'original. Cette production doit déjà avoir été fort eſtimée du tems du Corrége, puiſqu'elle a été gravée par Ugo da Carpi, qui fut, pour ainſi dire, ſon contemporain.

Mais retournons à la galerie électorale de Dreſde où il y a encore un tableau de la Vierge de demi-figure, qui tient l'Enfant endormi entre ſes bras. Il a été gravé par Edelink qui l'a regardé comme un ouvrage du Corrége; mais l'on ſait, à n'en point douter, qu'il eſt de Sébaſtien Ricci, Vénitien, qui l'a peint dans l'intention de le faire paſſer par une production du Corrége, en imitant ſa manière, & en lui donnant un œil enfumé. Cependant il eſt facile de ſe convaincre de l'impoſture, en ne voyant que la gravure même, puiſqu'au lieu de grace il n'y a qu'affectation, & que le clair-obſcur en eſt faux.

Il fe trouve encore un autre tableau dans cette galerie qu'on prétend être auffi du Corrége qui l'a gravé, dit-on, à Rome. Il repréfente la Vierge affife avec l'Enfant au pied d'un palmier, & un ange qui plane en l'air; il eft connu fous le nom de l'*Egyptienne* du Corrége. C'eft le cardinal Alexandre Albani qui en a fait préfent au roi de Pologne, Augufte III. Il y a cependant des connoiffeurs qui doutent que ce tableau foit original; on fait du moins qu'il y en a un autre du même fujet (& qui certainement eft du Corrége) à Capo di monte, venant auffi de la galerie de Parme; mais il a été fort maltraité & reparé par un pinceau moderne; de manière qu'on ne peut plus le regarder comme exiftant, puifqu'il ne s'y trouve plus rien du Corrége.

Il y a auffi quelques ouvrages du Corrége à Florence; le principal eft dans le palais Pitti, & femble avoir fervi de tableau d'autel. Il eft peint fur panneau, & les figures en font à-peu-près grandes comme nature. C'eft la Vierge qui tient entre fes bras l'Enfant, lequel a dans la main le globe du monde, avec S. Chriftophe qui femble vouloir le prendre fur fes épaules. Aux pieds de la Vierge on voit S. Jean-Baptifte, & du côté oppofé de S. Chriftophe eft S. Michel. Ce tableau a de même toujours paffé pour un ouvrage du Corrége; mais il faut convenir qu'il eft d'un ftyle particulier, & qu'il reffemble peu aux plus belles productions de ce grand maître, quoiqu'il y ait, à la vérité, quelque chofe de fa manière dans la compofition. Si l'on veut foutenir que ce tableau eft du Corrége, il faut convenir du moins que ce n'eft pas un ouvrage parfait, puif-

qu'il y a plusieurs choses dures, & sans aucune délicatesse. Il me paroît cependant qu'il ne peut pas être de ce grand maître, parce qu'on y voit certaines choses que les peintres n'ont coutume de faire qu'en mettant la dernière main à leurs tableaux; ce qui pourroit faire croire que le Corrége a laissé cet ouvrage imparfait, & que c'est un autre peintre qui l'a fini; ou bien si c'est le Corrége qui l'a terminé, il faut croire qu'il a voulu imiter la manière de l'école de Venise. Il y a sans doute des personnes qui avanceront sans balancer que ce tableau n'est pas du Corrége; pour moi, je ne me hasarderai point à assurer que les belles choses qu'on y voit ne sont point de cet artiste.

Dans la même galerie il y a une très-belle tête, peinte sur panneau; & quoique ce ne soit qu'une première ébauche, il y a néanmoins un si bel empâtement de couleurs, qu'on n'y trouve rien à desirer. Cette tête ressemble parfaitement à celle de l'ange qui, aux pieds de S. Geminien, tient à la main le modèle d'une église, dans le tableau de la galerie de Dresde dont nous avons parlé plus haut.

Le grand duc de Toscane possède un autre tableau du Corrége, sur toile, haut de cinq palmes, qui représente la Vierge à genoux avec l'Enfant nouveau né, couché par terre, sur un pan de la mante, sans autre figure. Ce n'est point une des plus belles productions du Corrége, car la composition & les draperies en sont faites avec peu de soin; mais la tête & les mains de la Vierge sont très-bien peintes, quoique avec moins de

vigueur que les autres bons ouvrages de ce maître.

Parmi les excellens tableaux qui se trouvent dans le palais du prince Doria Pamphili à Rome, il y en a un du Corrége qui n'est pas fini, peint en détrempe sur toile, dont le sujet est la Vertu héroique couronnée par la Gloire, de la manière que je l'ai décrit en parlant des tableaux du Corrége qui sont en France. Si ce tableau n'offre pas la grande perfection des autres ouvrages à l'huile de cet artiste, il nous fait du moins connoître son grand savoir, son mérite supérieur, & son admirable prestesse à opérer; il nous apprend aussi qu'il ne devoit pas la grace & l'excellence de ses productions, ni à la longueur du tems qu'il mettoit à les faire, ni à l'empâtement renouvellé de ses couleurs, mais au grand principe qu'il suivoit, d'avoir toujours devant les yeux les effets de la vérité : ce qui nous est prouvé par le tableau dont il est question ici; car malgré que quelques parties n'en soient que fort légèrement ébauchées de blanc & de noir, on y voit cependant briller la grace des choses finies, avec toute l'intelligence qui leur est nécessaire. Dans d'autres parties, où il y a un peu de couleur, on voit l'idée de la vérité, & l'on est étonné sur-tout de la grande intelligence des raccourcis, particulièrement là où un muscle ou quelque partie charnue fait éminence, parce que les autres parties qui suivent celle-là se perdent par dégradation, & que par ce moyen les formes deviennent distinctes; ce qui est extrêmement difficile à bien rendre. S'il y a donc des tableaux du Corrége plus beaux & plus finis que celui dont

dont nous venons de parler, il n'en exiſte point qui faſſe mieux appercevoir le mérite prodigieux de ce grand artiſte.

Dans la galerie du palais Colonne, à Rome, on voit un tableau ſur panneau du Corrége, repréſentant, en demi-figures, un *Ecce Homo* avec la Vierge qui ſe tient derrière un ſoldat, & Pilate dans le lointain. Ce tableau, qui a appartenu au comte Prati de Parme, paroît être de la ſeconde manière du Corrége, & non de la dernière qui eſt mieux raiſonnée. Il eſt cependant fort beau, d'un bon caractère de deſſin, d'un empâtement ſingulier & d'un charmant coloris. Il a été gravé par Auguſtin Carache.

La maiſon Barberini poſſédoit autrefois un tableau repréſentant ce paſſage de l'évangeliſte S. Marc : « Et il » y avoit un jeune-homme qui le ſuivoit, en cou- » vrant ſes chairs d'un manteau, & ils le retinrent; mais » leur abandonnant ſon manteau, il s'enfuit nu ». On dit que ce tableau, après avoir paſſé par pluſieurs mains, ſe trouve aujourd'hui en Angleterre; mais j'en ai vu, il y a quelque tems, un pareil à Rome qui appartenoit à un Anglois. La ſeule différence qu'il y avoit, c'eſt que ce dernier, qui eſt peint ſur toile, paroît être l'étude ou la première penſée de l'autre, puiſqu'on y remarque quelques corrections, qu'on ne trouve que rarement dans les ouvrages du Corrége. Cependant la figure du jeune-homme eſt très-bien finie, d'un bel empâtement, & d'un beau coloris; elle eſt ſingulière ſur-tout par ſon expreſſion, & par la manière dont elle tâche de ſe dégager de la

draperie. Le ſoldat qui veut l'arrêter, ſaiſit le manteau de la main droite, & de la main gauche ſemble plutôt le lui demander que de vouloir le prendre de force, en cherchant à le perſuader de ne pas s'enfuir : expreſſion qui nous fait connoître le caractère du Corrége, toujours porté à employer les mouvemens les moins rudes & les moins violens. Dans le lointain on voit la priſe du Seigneur, au moment où Judas lui donne un baiſer, & que S. Pierre coupe l'oreille à Malchus. La perſpective & le clair-obſcur de ce petit tableau ſont du meilleur ſtyle du Corrége; mais ce qu'il a de plus de ſingulier, ce qu'on voit clairement que ce peintre avoit préſent à ſa mémoire la figure du fils aîné de Laocoon, quand il fit le jeune homme, dont la tête & le caractère général du corps ſont d'une parfaite reſſemblance avec celle de cette ſtatue antique; les formes en ſont ſeulement plus grandes, ſuivant le ſtyle du Corrége.

Dans l'égliſe de S. Louis des François à Rome, il y a un petit tableau, d'un palme & demi, qu'on dit être du Corrége. Il repréſente la Vierge de demi-figure avec l'Enfant de figure entière, S. Joſeph & deux anges. Ce tableau me paroît être un ouvrage de Jules-Céſar Procaccini. Il y a quelques années qu'un marchand de tableaux à Rome en avoit un repréſentant la Vierge avec l'Enfant & un petit ange, qui reſſembloit parfaitement à une eſtampe gravée par Spier, avec cette différence ſeulement que cette eſtampe eſt d'une forme ronde & que le tableau eſt carré. Ce tableau étoit couvert d'un épais vernis, qui l'avoit rendu fort obſcur,

& cachoit la beauté de la peinture; ce qui fut caufe qu'on le vendit à vil prix à un certain M. Cafanova, Vénitien, qui le netoya affez bien, mais non fans emporter cette fleur du coloris qui fe trouvoit adhérente au vernis. M. Cafanova a enfuite porté ce tableau à vendre à Drefde où il fe trouve fans doute aujourd'hui.

Le roi d'Efpagne pofsède deux petits tableaux du Corrége. Le meilleur repréfente J. C. priant dans le jardin, avec un ange dans l'air, qui, de la main droite, indique la croix & la couronne d'épines, qui font placés dans l'ombre par terre, & qu'on peut à peine appercevoir; de la main gauche, qui eft d'un gracieux raccourci, il montre le ciel, comme s'il vouloit dire que c'eft par la volonté du Père éternel que le Chrift accepte la paffion; & véritablement on voit que le Sauveur, en ouvrant les bras, femble demander à s'y foumettre. Ce qu'il y a de plus admirable dans ce tableau, outre l'excellence de l'exécution, c'eft la manière avec laquelle eft ménagé le clair-obfcur: le Chrift recevant la lumière du ciel, & l'ange, au contraire, étant éclairé par le Chrift. Dans le lointain & fur un plan plus bas, on voit trois difciples, dont les attitudes font auffi gracieufes que belles; plus loin on appercoit la troupe qui vient pour fe faifir du Seigneur. On affure que le Corrége donna ce tableau à fon apothicaire pour quatre écus de drogues qu'il lui devoit; que peu de tems après il fut vendu cinq cens écus, & qu'enfin le comte Pierre Vifconti le céda pour fept cens cinquante

piſtoles d'or au marquis de Camarena gouverneur de Milan, qui l'achetta par ordre de Philippe IV. Il eſt actuellement dans le palais du roi à Madrid, & n'a pas ſouffert, ainſi qu'on l'a fauſſement divulgué *.

Le ſecond tableau repréſente la Vierge qui habille l'Enfant; cet ouvrage eſt moins parfait que le précédent; mais cependant fort beau, & d'un empâtement & d'une morbideſſe admirables. Dans le lointain eſt S. Joſeph qui rabotte une planche; figure dont la dégradation des contours nous montre combien le Corrége étoit un grand maître dans l'intelligence de cette partie qu'on appelle perſpective aérienne; car les choſes qu'il a voulu repréſenter comme étant vues de loin, ſont non-ſeulement marquées par des ombres plus légères, ainſi que cela ſe pratique auſſi par des peintres modernes; mais il en a encore diminué les lumières, rendu les contours plus vagues, & prononcé les formes d'une manière moins décidée à meſure de la diſtance des objets: le tout cependant ſans ſortir jamais des limites de la vérité.

Le duc d'Albe a un tableau du Corrége peint ſur toile, dont les figures ne ſont pas tout-à-fait de grandeur naturelle. Le ſujet eſt Mercure qui apprend à lire à l'Amour, en préſence de Vénus. Cette dernière figure, remarquable par des aîles & par un arc qu'elle tient

---

* Comparez la deſcription de ce tableau avec ce qui en eſt dit dans la *Lettre de M. Mengs à Don Antonio Ponz*, page 74 de ce volume.

de la main gauche, eſt d'une grande beauté, & l'on s'apperçoit facilement que le Corrége, en la faiſant, avoit préſent à la mémoire l'Apollino de la *villa* Médicis, qui eſt aujourd'hui à Florence. L'Amour nous fait voir toute l'innocence de ſon âge : ſes beaux cheveux bouclés ſont peints avec tant d'art qu'on y voit la peau au travers, & d'un très-grand fini, ſans néanmoins être d'un ſtyle ſec. Ses aîles reſſemblent à celles des jeunes oiſeaux, dont on voit la peau & les tuyaux des plumes. Toutes les fois que le Corrége a eu à peindre des aîles il l'a fait avec le même eſprit que dans ce tableau, en les attachant immédiatement derrière les épaules, de manière qu'elles s'uniſſent ſi bien avec la chair qu'elles paroiſſent réellement faire un membre joint à la naiſſance ſupérieure de l'acromion : le feu duc, poſſeſſeur de ce tableau, avoit donc raiſon lorſqu'il me dit, que les aîles de cet Amour ſont ſi bien placées, que s'il étoit poſſible qu'un enfant naquit avec des aîles, elle ne pourroient pas être emboitées d'une autre manière. Les peintres, en général, attachent les aîles ſi gauchement qu'elles paroiſſent toujours poſtiches. Le Mercure, qui a la figure d'un jeune homme qui n'a pas encore atteint toute ſa croiſſance, eſt d'un caractère ſimple. Ce tableau eſt, ſans contredit, original, non-ſeulement à cauſe de la grande excellence du Corrége qui y brille en général, mais encore en particulier par le repentir fort remarquable au bras de Mercure qui étoit couvert d'une draperie bleue ; ce qui ſe diſtingue facilement, à cauſe que la couleur en

eſt reſſortie. Je crois devoir faire obſerver cette circonſtance, parce qu'il exiſte en France un autre tableau pareil à celui-ci, mais qui n'a pas cette correction, & qui ſans doute eſt une copie ou un double de celui dont nous parlons ici. Ce tableau du duc d'Albe fut acheté par un de ſes ancêtres à Londres, avec un aſſortiment des célèbres tapiſſeries de Raphaël, à la vente des meubles de l'infortuné Charles I, après que ce roi fut décapité.

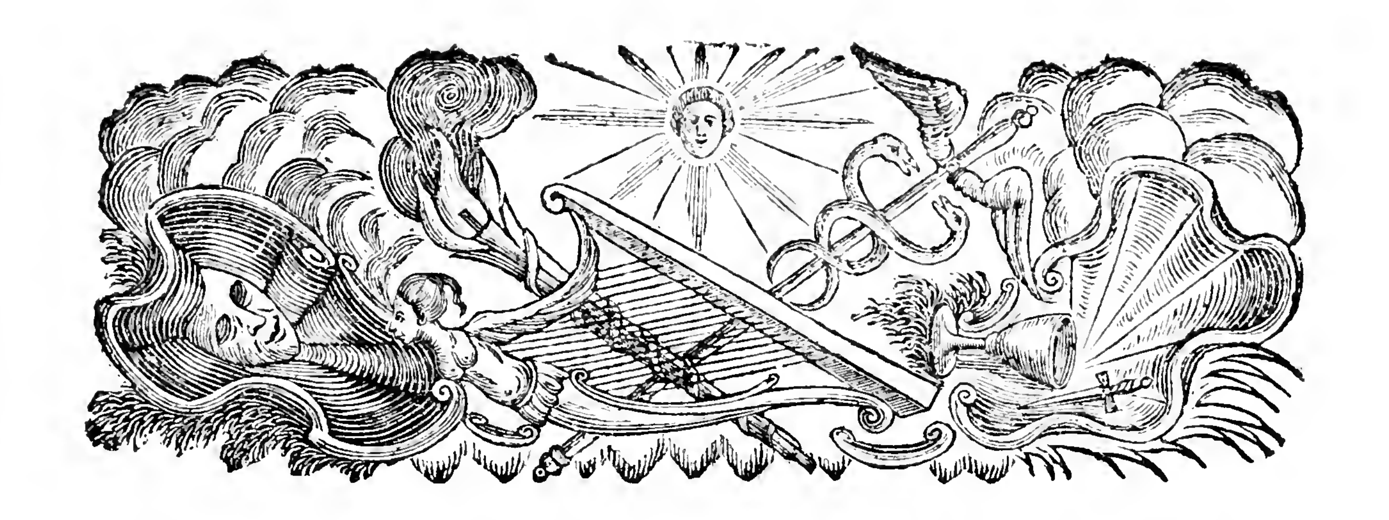
Dans la ſacriſtie de l'Eſcurial on garde un tableau ſur toile avec des figures de trois palmes de hauteur. Il repréſente le Chriſt qui apparoît à la Madeleine. Cet ouvrage eſt du même ſtyle que celui de la Vierge avec l'Enfant qui eſt à Florence & dont nous avons déja donné la deſcription.



RÉFLEXIONS

SUR LE TALENT

DU CORREGE.



RÉFLEXIONS
SUR LE TALENT
DU CORRÉGE.

LA plus grande difficulté de l'art, qui eſt l'imitation de la vérité, ayant été ſurmontée par quelques habiles maîtres, tels que Maſſacio, Jean Bellino & André Mantegna, qui trouvèrent la manière de rendre les différentes eſpèces de milieux & de raccourcis; ceux qui les ſuivirent, comme Léonard de Vinci, Pierre Perugien, Ghirlandajo & Barthélemi de Saint-Marc, eurent moins d'obſtacles à vaincre : les deux premiers pour ajouter une certaine grace à l'art, le troiſième pour mettre un peu plus d'intelligence dans la compoſition, & le dernier pour y donner de la grandioſité & pour parvenir à une certaine magie dans le clair-obſcur, ainſi que dans les draperies, qui

avoit été inconnue jusqu'alors. Mais comme il est impossible d'inventer & de porter en même-tems à la perfection quelque chose que ce soit, les artistes que nous venons de nommer ne purent atteindre à cette facilité qui est le sceau de la perfection de l'art, à laquelle parvinrent dans la suite, à différens degrés, Michel-Ange, le Titien, le Giorgone & le divin Raphaël, qui lui seul réunit tout le mérite que ses prédécesseurs eurent par parcelles, & qui, avec l'apparence de la facilité, porta l'art au plus haut degré de perfection. C'est sans doute un honneur pour l'humanité, qu'un tel génie ait pu parvenir, avec des moyens aussi simples que ceux qu'employe la peinture, à imiter toutes les productions de la nature, & même les effets des passions qui agitent le cœur de l'homme.

Mais quoique l'art eût atteint à ce degré éminent, par les formes terribles de Michel-Ange, par les teintes vraies & belles du coloris du Titien & par la parfaite expression de Raphaël, ainsi que par sa grace naturelle; il lui manquoit néanmoins quelque chose encore, c'est-à-dire, le complément des différentes excellences dont nous venons de parler, qui met le sceau à la perfection des productions de l'homme. Ce complément se trouve dans le Corrége, qui, à la grandiosité & au vrai, unit une certaine élégance à laquelle on donne communément le nom de goût, par lequel on entend le caractère propre & déterminé de chaque chose, sans qu'il y ait de parties gratuites ou inutiles.

Le Corrége fut le premier qui peignit dans l'intention de faire plaisir aux yeux & de charmer l'ame de ses spec-

tateurs, & qui dirigea toutes les parties de son art vers cette fin. Cependant comme il est naturel que chaque artiste cherche à se complaire lui-même dans ses ouvrages, & qu'il y exprime, pour ainsi dire, son esprit, il est à croire que le Corrége étoit d'une grande sensibilité, & qu'il avoit le cœur fort tendre & porté à l'amour, ce qui lui rendoit insupportables les choses dures & angulaires: de manière, qu'en s'écartant de la route des artistes ordinaires, qui travaillent pour satisfaire leur esprit, le Corrége n'a exercé son talent que pour satisfaire son cœur, en suivant ses propres sensations; ce qui l'a rendu le peintre des Graces. Personne avant & après lui n'est parvenu à mieux manier le pinceau; mais il a surtout été inimitable jusqu'ici dans l'intelligence du clair-obscur, & dans l'art de donner du relief ou de la rondeur aux objets, par un style moyen entre le fort ou le sombre, & l'agréable ou le foible; entre le spacieux ou l'ouvert qui contribue facilement à rendre un ouvrage plat & sans relief, & le serré qui rassemble trop les lumières & fait entrer dans les petits détails. Personne, en un mot, n'a su unir, comme le Corrége, les lumières & les ombres, sans tomber dans l'affectation; ni a mieux entendu la dégradation de la lumière & ses reflets dans l'ombre; & cela parce qu'il les a employés comme si les corps étoient des glaces.

Les inventions du Corrége sont ingénieuses, belles, souvent même poétiques, & ses compositions, qui ont toujours la vérité pour base, produisent un admirable effet de clair-obscur; de sorte qu'on peut croire qu'en donnant les premiers traits à ses ouvrages, il commen-

çoit déja à y disposer son clair-obscur avec les couleurs, en songeant non-seulement à l'imitation de la vérité, mais encore à toutes les parties qui devoient entrer dans son tableau. C'est ce qui me donne lieu de croire qu'il faisoit toutes ses études coloriées, ayant pour but principal l'effet que produit un tableau à la première vue, parce que les autres parties de la peinture peuvent bien contribuer à convaincre le spectateur de la bonté d'un ouvrage; mais elle ne l'attachent pas, quand d'ailleurs il n'y trouve rien qui lui plaise. Il semble que le Corrége ne s'est pas beaucoup arrêté à certaines règles auxquelles on tient si fortement dans nos écoles modernes; quoique, au reste, il ait observé avec soin tout ce qui a rapport aux oppositions & aux contrastes des figures & de leurs membres : de manière qu'une variété continuelle paroît avoir été sa règle fondamentale, qu'il a non-seulement suivie dans la partie dont nous venons de parler, mais dans toutes les autres en général.

Quant au contraste & à la variété dans les positions des membres, on voit, par ses plus parfaits ouvrages, que, toutes les fois qu'il le pouvoit, il a donné un peu de raccourci aux membres, & qu'il ne les a que rarement faits parallèles à leur superficie, ce qui donne beaucoup de vie & de mouvement à toutes ses compositions. Il faut cependant convenir que, pour avoir trop recherché la variété des positions, particulièrement dans les mains, il est quelquefois tombé (quoique peu souvent à la vérité) dans une certaine grace affectée qui ne paroît pas naturelle, défaut qu'on ne peut pas réprocher à Raphaël.

Il y a des écrivains qui prétendent que le deſſin du Corrége eſt peu correct; accuſation fauſſe, rigoureuſement parlant. Il eſt vrai que ſes formes ne ſont pas auſſi ſimples que celles des ouvrages anciens, ni ſes muſcles auſſi fortement prononcés que ceux de Michel-Ange; qu'il ne faiſoit pas enfin parade de ſes connoiſſances du nud comme les peintres de l'école Florentine. Mais à cela près, il deſſinoit avec une grande correction les objets qu'il vouloit repréſenter, & l'on ne trouve aucune faute contre le deſſin dans ſes ouvrages originaux. Il ſuffit d'ailleurs, pour la gloire du Corrége, que les Caraches, & particulièrement Annibal & Louis, aient formé le ſtyle de leur deſſin ſur le ſien, comme on peut le voir par tous les ouvrages qu'ils ont faits avant de venir à Rome.

Il paroît que le Corrége a conſidéré toutes les formes de la nature, qui n'étoient pas altérées par quelque cauſe étrangère, comme ſi elles étoient compoſées de lignes courbes, concaves ou convexes, & qu'il s'eſt contenté de les varier dans leur grandeur & dans leur proportion; à cauſe qu'il a voulu éviter toutes les formes angulaires, & par conſéquent la ſéchereſſe & les petits détails dans leſquels ſont, en général, tombés les peintres des écoles antérieures. En évitant donc les lignes droites, il a preſque toujours fait uſage de la ſerpentine, c'eſt-à-dire, celle qui entre & qui ſort alternativement comme la lettre *S*. Il croyoit donner par-là plus de grace à ſes ouvrages, parce qu'il avoit, ſans doute, remarqué que la différence entre le ſtyle ſec & le beau ſtyle antique conſiſte principalement en ce que les contours &

les formes de ce premier sont composés de lignes droites avec quelques lignes courbes & convexes, tandis que le style antique n'offre qu'une variété de lignes courbes. Il ne faut pas croire que les anciens aient choisi ce contour par un pur caprice, ou par un goût particulier; ils y ont été déterminés par une exacte imitation de la vérité & par leurs connoissances de l'anatomie & de la structure du corps humain, où l'obliquité des muscles & la variété de leur position sur la rondeur des os leur donnent cette diversité de courbes. Et comme les corps charnus & musculeux ont plus de formes convexes, & que celles-ci sont plus grandes que les formes concaves; tandis que les corps maigres, au contraire, ont moins de formes convexes & plus de concaves; le Corrége a préfére le terme moyen, sans s'écarter cependant de la vérité.

Il n'est pas facile de décider si c'est l'intelligence du clair-obscur & l'imitation de la nature dans cette partie qui conduisirent le Corrége à la connoissance des formes & des contours, ainsi que de leurs milieux; ou si c'est par une autre route & par l'étude de cette partie principale de la peinture, qu'il est parvenu à cette perfection qu'on admire dans ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, il est certain du moins qu'après Raphaël personne n'a mieux entendu que lui la perspective qui contribue tant à la correction du dessin du nud; & que personne non plus, excepté Michel-Ange, n'a mieux possédé que le Corrége la connoissance des formes & de la construction générale du corps humain. Le clair-obscur tient si intimément au dessin que l'un ne peut pas être parfait

ſans l'autre ; puiſque le deſſin privé du clair-obſcur ne peut repréſenter qu'une eſpèce de ſection parallèle à la ſuperficie, ſur laquelle on peint, & qui, par elle-même, ne peut jamais donner une juſte idée de la véritable forme des choſes. Le Corrége a ſu unir ces deux qualités avec tant de perfection, qu'on les voit combinées enſemble dans ſes ouvrages, comme dans la nature même; de manière qu'il paroît impoſſible qu'il ait pu parvenir à ce degré de talent dans cette partie, ſans avoir beaucoup étudié le bas-relief & la ronde boſſe ; car la ſimple vérité, ſans ces études, ne ſuffit pas pour apprendre une choſe auſſi difficile. Voilà pourquoi, ſans doute, Michel-Ange modeloit premièrement en terre ou en cire les figures qu'il vouloit peindre, ainſi qu'il le dit lui-même dans une lettre au Varchi * : auſſi n'avoit-on point vu avant lui de peintre qui osât employer les raccourcis, ni la rentrée & la ſaillie des muſcles, ou des formes du centre à la circonférence, ainſi qu'il en donna l'exemple. Si donc l'uſage de modeler les figures conduiſit Michel-Ange à ce ſtyle, qui lui fut propre, il ne paroîtra pas étrange

* Benevenuto Cellini, célèbre orfévre du tems de Michel-Ange, atteſte auſſi ce fait dans une lettre au même Varchi, où il dit : « Comment Michel-Ange eſt-il parvenu à ce degré ſupérieur de ſavoir, qui le met non-ſeulement au-deſſus de ſes contemporains, » mais encore de tous les peintres connus de l'antiquité ? c'eſt » que ſon pinceau a toujours pris les plus grands chefs-d'œuvre de » ſculpture pour modèles..... Michel-Ange, notre grand maître, » n'a jamais fait aucun de ces chefs-d'œuvre de peinture que nous » admirons, ſans en avoir exécuté auparavant le projet en relief. *Note du Traducteur.*

que l'intelligence des beaux contours & du grand ſtyle du Corrége provinrent de la même origine, c'eſt-à-dire, de l'étude du relief & de l'art de modeler les figures: car nous avons déja remarqué qu'il s'étoit exercé au plaſtique.

Outre cette partie du clair-obſcur qui a rapport à l'expreſſion des formes, le Corrége fut ſupérieur auſſi à tous les autres peintres dans le clair-obſcur, en général, c'eſt-à-dire, dans la diſpoſition des lumières & des ombres; car la même dégradation dont il faiſoit uſage dans une partie, ou pour une figure, il l'employoit de même dans tout le tableau, en diſtribuant ſes lumières de façon que la première en formoit une ſeule, & ainſi de ſuite de la ſeconde & de toutes les autres. Il en agiſſoit de même avec les ombres, qu'il varioit ſans ceſſe, tantôt en force, tantôt en maſſe, mais le plus ſouvent ſeulement par la qualité des couleurs dont elles ſont compoſées. Il ménageoit les oppoſitions avec intelligence, en ne mettant jamais les plus grandes lumières en contraſte avec les plus fortes ombres, ſans les interrompre par quelque partie intermédiaire qui en ôtat la dureté, ou en plaçant à côté quelque forte ombre. Il n'ignoroit pas non plus que tous les corps ſont de nature à ne point abſorber tous les rayons de lumière qu'ils reçoivent, mais qu'ils en diſperſent ou en réfléchiſſent la plus grande partie dans le *medium* qui les environne, ſelon la forme de leur ſuperficie; ce qui fait que les petites ombres qui ſe trouvent ſur la maſſe des corps éclairés, doivent néceſſairement s'y confondre.

Le

Le Corrége entendoit parfaitement bien la perſpective aërienne du clair-obſcur & des couleurs, mais il n'y mettoit pas l'affectation de certains peintres modernes. De plus, il ne poſſédoit pas ſeulement la dégradation des teintes; mais il avoit obſervé auſſi que, ſi dans la nature les ombres perdent de leur force à certaines diſtances, les lumières s'affoibliſſent beaucoup plus par l'éloignement; & que ce ſont les petits détails qui ſe confondent les premiers à la vue; d'où il inféra, que les contours deviennent plus vagues & diſparoiſſent enfin, pour ainſi dire, entièrement à une certaine diſtance; de ſorte que les extrêmités des corps ſe terminant en points inſenſibles, il eſt impoſſible de les diſtinguer parfaitement. Quand aux couleurs, il ſavoit combien elles perdent de leur force par l'interpoſition de l'air ambiant. En un mot, il poſſédoit à fond l'art par lequel la peinture parvient à tromper les ſens & à charmer agréablement l'eſprit.

Le coloris du Corrége eſt admirable; mais il paroît encore plus beau qu'il ne l'eſt en effet, à cauſe de la parfaite dégradation des teintes & la manière agréable, ſuave & empâtée de faire, laquelle donne à ſes couleurs ſimples un certain brillant que lui ſeul a poſſédé juſqu'à-préſent; de manière qu'on ne peut pas décider ſi c'eſt l'intelligence des formes, le coloris, le clair-obſcur, ou la manière de diſpoſer les couleurs qu'il faut le plus admirer en lui, puiſqu'il étoit également un grand maître dans toutes ces parties, ſur leſquelles il avoit profondement réfléchi.

Il est certain que c'est en possédant parfaitement les plus grandes parties de la peinture, qu'on s'élève à la plus haute excellence de cet art; & on ne peut nier non plus que c'est par cette perfection que Raphaël & le Corrége méritent d'être regardés comme les deux plus grands peintres; & que ce dernier sur-tout est parvenu à exprimer tous les effets apparens & agréables de la nature. Il est vrai que le Titien fut un si grand maître dans le coloris, que par ses teintes il mérita de tenir la première place dans cette partie; mais il ne posséda point cette parfaite dégradation qui exprime les formes les plus délicates & celles qui sont, pour ainsi dire, insensibles, ce qui contribue beaucoup à l'imitation de la vérité, & même quelquefois plus que le coloris même: aussi voyons nous que plusieurs ouvrages à fresque du Corrége, avec des teintes d'un ton foible & commun, charment & transportent néanmoins le spectateur par l'idée de la vérité, qui est le premier but que doit se proposer le peintre.

Le Corrége fut le premier qui fit entrer les draperies dans l'idée générale de la composition, tant par l'effet du clair-obscur, du coloris & de l'harmonie, que par la disposition & par le contraste. Il s'arrêtoit moins à chaque plis en particulier, qu'à la masse générale de l'étoffe; ce qui lui ouvrit une nouvelle route pour le jet de ses draperies dans les grands ouvrages: partie dans laquelle il fut assez bien imité par Lanfranc & par quelques autres, qui approchèrent plus ou moins de sa manière.

J'ai dit que le Corrége réunissoit plusieurs parties de la peinture, dont quelques-unes ont suffi pour faire la célébrité de quelques peintres, telles que la vérité & la grace de Raphaël, la manière agréable de Léonard de Vinci, l'empâtement du Giorgone, & le coloris du Titien; j'avoue cependant que, dans chacune de ces parties en particulier, il fut moins excellent que les artistes que je viens de nommer. Mais il sut les réunir toutes comme elles le sont dans la nature, & adoucir celles qui sont trop fortes, par son naturel doux & modeste, en les combinant parfaitement ensemble par son esprit philosophique; de sorte qu'il a possédé lui seul toutes les parties que les autres n'ont bien rendues que chacune séparément.

Mais en admirant ainsi le talent du Corrége, je ne prétends point le mettre au-dessus de Raphaël; car quoique ses ouvrages soient d'une exécution plus égale & plus agréable, il ne possédoit cependant pas à un si haut degré que le peintre d'Urbin, l'expression des mouvemens de l'ame, qui est la partie qui donne véritablement de la noblesse à la peinture, & qui la rend sœur de l'éloquence & de la poésie, par l'impression qu'elle fait sur l'esprit de l'homme. On peut donc dire que Raphaël est le peintre qui a le mieux exprimé les effets de l'ame, & que le Corrége a le mieux rendu les apparences des corps. En voyant les tableaux de Raphaël, on sent plus qu'on ne voit; & en regardant un ouvrage du Corrége, les yeux voient plus que l'esprit ne peut comprendre: les sens restent en suspend, & le cœur est

enchanté. En un mot, le Corrége étoit le peintre des Graces.

Si Raphaël est donc, en quelque sorte, supérieur au Corrége, celui-ci l'est bien davantage aux autres peintres qui sont venus après lui. Jusqu'à lui la peinture se perfectionna par gradation ; il y mit le complément de la perfection ; & depuis ce tems, l'art n'a plus fait que décliner, sans qu'il paroisse possible de le rétablir, & moins encore de le porter plus loin ; si ce n'est qu'il paroisse quelque grand génie qui sache unir les beautés de l'antique à celle de Raphaël, du Corrége & du Titien, en prenant pour base la vérité de la nature.

Nous n'avons que des renseignemens vagues & contradictoires sur la vie du grand Corrége. Les gens de lettres & les peintres, qui ont donné des mémoires sur les artistes, n'ont point rendu au Corrége la justice qu'il méritoit, en nous informant des particularités de la vie d'un homme aussi rare, & à qui la peinture doit tant. Cette négligence est non-seulement une injustice faite à sa mémoire, mais encore une grande perte pour nous, parce qu'il n'y a rien qui excite autant le talent & le génie à faire de grands efforts, que l'histoire de la vie des hommes célèbres ; & l'on voit souvent que par cette lecture les vices de l'amour-propre & de l'ambition se changent en des vertus utiles. J'ai donc pensé qu'il étoit nécessaire d'examiner, le mieux qu'il me seroit possible, ce phénomène de la peinture, pour réparer, en quelque sorte, l'injustice qu'on a

faite au Corrége, en le laiſſant ainſi dans l'oubli; tandis qu'on s'eſt étendu, avec une ennuyeuſe prolixité ſur la vie d'une infinité de peintres, dont on ne peut tirer aucune inſtruction, ni aucun agrément.

Il eſt fort avantageux que les hommes ſoient dans l'idée que le mérite conduit aux honneurs & à la fortune; puiſque cela les porte naturellement à l'amour du bien. Ce ſont néanmoins preſque toujours les circonſtances qui décident du ſort des individus; & la même vertu produit, en différens tems & lieux, des effets différens. Antoine Allegri étoit né dans un petit pays, & fut toujours porté, par ſon caractère, au deſir de s'inſtruire, qui eſt l'antidote de la vanité, & qui l'écarta du grand monde; mais quand même il s'y feroit montré, ſa modeſtie l'auroit empêché d'y faire fortune, qui, en général, s'obtient plus par l'intrigue que par un mérite réel.

Ses ouvrages nous prouvent qu'il a cherché toute ſa vie à perfectionner ſon art, puiſqu'on y trouve ſucceſſivement un nouveau degré de talent. Ce deſir de s'inſtruire toujours eſt la marque d'un eſprit doué de cette heureuſe modeſtie qui nous apprend ce qui nous reſte encore à ſavoir. Comme il n'a peint que des choſes gracieuſes, & qu'il a toujours choiſi celles qui l'étoient le plus, on peut en conclure qu'il joignoit à un naturel doux, modeſte, tendre & porté à l'amour, un génie auſſi ſtudieux que philoſophique, & ce ſont là des qualités qui ouvrent rare-

ment le chemin à la fortune, à moins que des circonstances heureuses n'y concourent d'ailleus puissamment. Le Corrége dut donc être peu connu des princes & des courtisans, & par conséquent ignoré du public, qui ne loue que les artistes qui ont un grand nom, ou dont il peut retirer quelque profit par les dépenses qu'ils font. Mais le Corrége studieux & appliqué dans sa retraite, vivant à une petite cour, ne pouvoit pas fixer l'attention des auteurs de cette trempe. D'ailleurs, comme il étoit venu après les grands hommes qui avoient illustré son siècle & son art, il devoit être regardé comme un jeune peintre, disciple de ceux qui jouissoient alors de la plus grande réputation, ne pouvant être connu qu'à l'âge de trente ans, lorsque le Titien en avoit soixante-dix-sept, & que Raphaël n'existoit plus. En un mot, le Corrége étoit le plus jeune de tous les grands peintres qui se sont rendus célèbres dans le plus beau tems des arts en Italie. Mais la distance de plus de deux siècles & demi, depuis cette époque jusqu'à nos jours, nous les fait regarder comme s'ils avoient tous fleuri ensemble.

La retraite dans laquelle vivoit le Corrége, ainsi que je l'ai dit, & la négligence des biographes sont sans doute cause que Vasari a été si mal informé des particularités de celle du Corrége & des autres peintres de l'école Lombarde. J'aime mieux attribuer son inexactitude à cette cause qu'à l'envie qu'on lui attribue. Quoiqu'il soit vrai d'ailleurs, que dans les choses les plus indiffé-

rentes qui concernent le Corrége, telles que la description de ses tableaux & des sujets qu'il a choisis, Vasari a été induit en erreur, ou n'a pas voulu dire la vérité qu'il savoit, ainsi qu'on peut s'en convaincre par le récit qu'il fait de ceux que le Corrége a peints pour le duc de Mantoue & de quelques autres. Quand Vasari dit: « que le Corrége avoit plus de mérite dans l'exé- » cution que dans le dessin », je veux bien croire qu'il n'a pas voulu faire entendre par-là qu'il dessinoit mal; mais que, par un effet de l'amour-propre, il a cru que son dessin étoit meilleur encore, & qu'il ne lui a accordé quelqu'avantage que dans la partie de l'exécution. L'école de Toscane n'a que difficilement convenu que les autres l'égalassent dans le dessin; de sorte que je présume que Vasari a seulement voulu dire que le Corrége ne dessinoit pas aussi correctement que Michel-Ange, le phénix de sa patrie. Ce qui est confirmé par ce que dit le même Vasari, quand il convient: « que les » dessins du Corrége sont beaux & exécutés dans la belle & grande manière ». Il est d'ailleurs étrange que cet écrivain se restreigne, pour ainsi dire, à faire l'éloge de la manière dont le Corrége a peint les cheveux, tandis qu'il y a tant d'autres parties admirables dont il pouvoit parler. Il n'est pas moins singulier que Vasari & d'autres attribuent l'excellence du Corrége dans son art, au seul don de la nature, ce qui est une erreur bien grossière; car quoique le génie seul puisse beaucoup sans doute, quiconque pense un peu ne se laissera pas persuader qu'il suffit, sans étude, pour

former un grand peintre comme l'étoit le Corrége *, lequel, à l'âge de trente ans, s'étoit formé un ſtyle nouveau, le plus beau qui ait jamais été connu. Michel-Ange, dont le génie étoit ſi ſublime, n'a pas dû à la nature ſeule les connoiſſances de ſon art; & ce n'eſt point par elle ſeule qu'il a franchi les limites du ſtyle ſec & ſervile qui avoit regné juſqu'alors en Italie; peut-être même que ſans de grandes études & ſans une méditation profonde des ſtatues antiques il ne ſe ſeroit pas élevé au rang des Donatello & des Ghilberti. Raphaël même nous a laiſſé dans ſes productions des traces de ſes études; & ſans les leçons de Barthelemi de Saint-Marc, & la vue des ouvrages de Michel-Ange & de l'antique, nous ne jouirions pas de ſes admirables peintures. Je crois donc pouvoir en conclure que le Corrége avoit étudié les monumens & les principes des anciens, & des meilleurs maîtres ſes prédéceſſeurs, pour atteindre à ce degré éminent où il a porté ſon art.

Je viens d'expoſer mon ſentiment ſur les cauſes qui nous ont privé d'une hiſtoire fidelle & circonſtanciée de la vie du Corrége, & j'ai haſardé à cet égard quelques conjectures qui m'ont paru les plus probables. J'ai donné en même tems une deſcription de ses ouvrages auſſi

---

* Natura fieret laudabile carmen an arte
Quæſitum eſt. Ego nec ſtudium ſine divite vena,
Nec rude quid proſit video ingenium: alterius ſic
Altera poſcit opem res, & conjurat amice.

exacte

exacte que la brièveté de cet écrit me l'a permis, & j'y ai examiné le degré de mérite auquel ce grand maître est parvenu dans chaque partie de son art. Il ne me reste donc plus rien à ajouter ici, sinon que le Corrége est l'Apelle des peintres modernes, puisqu'il a possédé, comme celui-ci, toute la grace de son art, & qu'il nous a enseigné, par ses belles productions, le degré de perfection auquel le peintre doit chercher à atteindre, & au-delà duquel il ne peut aller; enfin, quand il doit quitter un ouvrage comme fini, sans le tourmenter davantage.

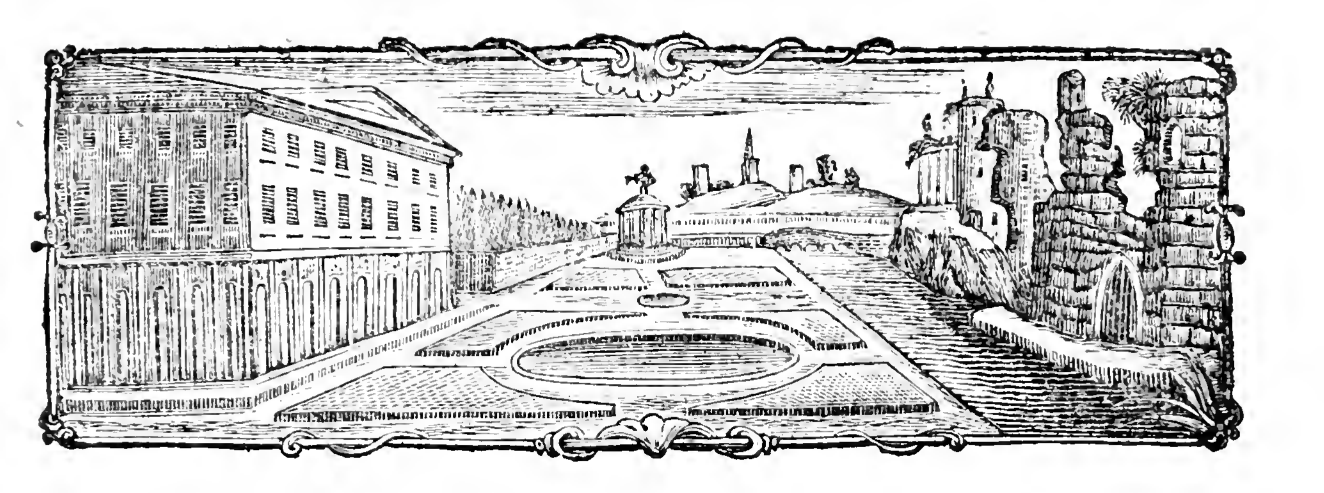


RÉFLEXIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.



REFLEXIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.

M. MENGS, comme nous l'avons déjà dit, a composé ces Mémoires pour suppléer à ce qui manquoit à la vie du Corrége, publiée par Vasari *. Comme plu-

---

* Ce fut sur les sollicitations & sur les instances d'Annibal Caro, de Molza & de Paul Jove, que George Vasari, peintre & architecte, composa *les Vies des Peintres*. On accuse Vasari d'avoir parlé avec trop de partialité des artistes de son pays : cela paroît assez probable ; mais son ouvrage est néanmoins le meilleur que nous ayons de ce genre. Quant à la préférence qu'on prétend que Vasari a donnée à Michel-Ange sur Raphaël, on pourroit encore excuser peut-être le biographe sur ce sujet. Vasari dit, à la vérité, que ce

ſieurs perſonnes pourroient croire, d'après cet écrivain & ſes commentateurs, que M. Mengs n'avance des faits ſuppoſés que pour le rendre ſuſpect, je crois néceſſaire d'ajouter ici quelques notes, afin que le Lecteur puiſſe juger de quel côté eſt la raiſon.

Il y a, en général, beaucoup de confuſion & de contradiction dans tout ce que Vaſari dit du Corrége. Il le repréſente « comme un eſprit timide, & d'une ſi grande » économie, que ſon avarice l'a rendu le plus malheu- » reux des hommes ». Les ouvrages du Corrége & les dépenſes qu'il n'épargnoit point pour les faire, nous prouvent combien eſt fauſſe cette accuſation; & nous démontrent qu'il étoit, au contraire, d'un caractère libéral, & qu'enfin il ne ſe trouvoit point dans la pénurie, puiſque ſes ouvrages étoient plus richement payés qu'on ne veut le donner à entendre.

Quant à ce que dit Vaſari que « le Corrége portoit » un eſprit mélancolique dans ſon art »; je ne penſe

---

fut en voyant les ouvrages de Michel-Ange que Raphaël agrandit ſa manière; propoſition que Bellori a réfutée comme injurieuſe; mais dont M. Bottari a juſtifié, à ſon tour, Vaſari. D'un autre côté, cet écrivain rend à Raphaël toute la juſtice qu'il mérite. Voici comme il s'exprime, en parlant du célèbre tableau de Sainte Cécile: « Les autres peintures peuvent s'appeller des peintures; celles » de Raphaël ſont des choſes vivantes. Les chairs y palpitent, on » en voit l'eſprit & l'ame; les ſens y ſont en mouvement, & la » vie n'a rien de plus animé ». Cet éloge ſemble détruire tout ſoupçon de jalouſie de la part de Vaſari contre le peintre d'Urbin. *Note du Traducteur.*

pas qu'on puiſſe perſuader à tout homme ſenſé que les inventions de ce peintre ſoient triſtes ; lui dont les compoſitions ſont regardées comme les plus agréables & les plus gaies qu'on connoiſſe, de manière qu'ils lui ont mérité le titre de peintre des Graces. Vaſari en convient lui-même quand il dit : « Il eſt certain que per- » ſonne n'a ſu mieux que lui diſpoſer les couleurs, ni » avec plus d'intelligence pour la beauté. Aucun artiſte » n'a donné plus de relief à ſes ouvrages, ni a été plus » admirable pour la morbideſſe des chairs, & la grace » avec laquelle il finiſſoit ſes productions ». Et en faiſant la deſcription du tableau de Parme, il ajoute : « Près de-là eſt un enfant qui rit d'une manière ſi na- » turelle, qu'il excite à rire tous ceux qui le voient ; » &, quelque triſte qu'on ſoit, on ne peut s'empêcher » d'être égayé en le regardant ». Cependant, ſuivant ce même biographe, ces choſes agréables & ce coloris ſi gai ſont d'un peintre triſte & mélancolique.

Vaſari continue & dit : « Si le Corrége fût ſorti de » la Lombardie, & s'il eût été à Rome il auroit fait » des miracles ; car, puiſqu'il a exécuté de pareilles » choſes ſans avoir vu les chefs-d'œuvre de l'antiquité » & les bons ouvrages des modernes, il auroit, ſans » doute, rendu ſes ouvrages *infiniment* meilleurs, en » étudiant ces grands modèles ; & en paſſant ainſi du » bon au meilleur, il ſeroit certainement parvenu au » plus haut degré de perfection ». Pour ne point parler de la queſtion déjà diſcutée par M. Mengs, ſi le Corrége a été à Rome (car, s'il n'y a pas été, il n'eſt pas moins vrai qu'il a connu les ouvrages des anciens &

qu'il en a profité) , il feroit curieux de favoir quels miracles il auroit fait, & comment il auroit, fuivant Vafari, rendu fes ouvrages *infiniment* meilleurs. Quant à moi, je regarderai comme un homme très-extraordinaire celui qui pourra m'indiquer les défauts du Corrége, fur-tout s'il parvient à m'en convaincre; & je tiendrai pour le premier peintre du monde celui qui portera fon art à un plus haut degré que ne l'a fait le Corrége. Il n'eft pas moins fingulier qu'un artifte tel que Vafari ait penfé qu'il fût facile de rendre les productions du Corrége *infiniment* meilleures.

Quant à la queftion tant débattue, fi le Corrége a été à Rome, & s'il a profité de la vue des peintures de Melozzo de Forli, qui étoient dans l'ancienne églife des Apôtres; je remarquerai que plufieurs tableaux enlevés de la tribune de cette églife, fe trouvent aujourd'hui dans les appartemens du Vatican qu'a occupés Benoît XIII, & qu'habite maintenant le cardinal Zelada, bibliothécaire, où les curieux pourront en faire la comparaifon avec ceux du Corrége.

Le deffin du Corrége paroît n'avoir pas mérité l'approbation de Vafari, puifque dans une note marginale de fon ouvrage, il dit : « Qu'il fe diftinguoit plus par » fon coloris que par fon deffin »; & immédiatement après il cherche à l'excufer fur ce défaut; « par la » difficulté qu'il y a de poffféder également bien toutes » les parties d'un art auffi grand que la peinture » : ce qui fait que plufieurs peintres ont eu un bon coloris & un mauvais deffin, & ainfi de même en raifon contraire.

Cette critique fe réduit donc à dire que le Corrége

ne

ne deſſinoit pas comme Vaſari ; ſavoir , qu'il choiſiſſoit des formes différentes que lui & que ceux de ſon école. L'un s'étudioit à produire des attitudes guindées , & à indiquer tout avec force & énergie , en faiſant parade de ſes connoiſſances anatomiques ; tandis que l'autre eſt ſuave , doux & gracieux. Cependant le Corrége étoit auſſi grand deſſinateur dans ſa manière que le plus habile Toſcan , & Vaſari lui-même convient que : « ſes » deſſins ſont beaux & exécutés dans la grande & belle » manière ».

Le commentateur de Vaſari va plus loin encore que lui , puiſqu'il oſe aſſurer que , « ſi les Caraches euſſent » peint de nouveau la tribune de l'égliſe de S. Jean à » Parme , qu'ils avoient déjà copiée d'après l'original , » ils auroient égalé & ſurpaſſé même le Corrége dans le » deſſin , quand même ils ſeroient reſtés au-deſſous de » lui dans le coloris ». Les Caraches, qui acquirent un certain talent en étudiant & en imitant le Corrége , étoient trop modeſtes pour deſirer un pareil éloge , & trop habiles dans leur art pour ne pas connoitre tout le mérite de leur maître.

Après avoir fait le tableau de la puſillanimité du Corrége , & de l'obſcurité dans laquelle Vaſari prétend qu'il a vécu , « de ſorte qu'il étoit ſi miſérable qu'il eſt im» poſſible de l'être davantage » , il ajoute que le duc de Mantoue le choiſit pour faire deux tableaux qui fuſſent dignes de Charles-Quint , à qui il vouloit en faire préſent ; & que Jules Romain , qui étoit alors au ſervice de ce duc , mais qui cependant ne fut pas chargé de ce

travail, dit : « qu'il n'avoit jamais vu un coloris aussi » admirable ».

Jules Romain parloit du moins de ce qu'il connoissoit ; mais il n'est pas possible que Vasari ait vu ce qu'il critique, ou qu'il en ait même été bien informé, puisque sa narration ne se rapporte en aucune manière avec la vérité. Il prend la Danaë pour une Vénus, & dit que le paysage de ce tableau est le plus beau qu'ait jamais peint un maître de l'école *Lombarde* ; tandis qu'il n'y a aucune apparence de paysage dans cet ouvrage. Il ajoute ensuite : « que ce » qui donnoit le plus de grace à cette Vénus, c'étoit » une eau claire & limpide, qui couloit entre des cail- » loux, & qui lui baignoit les pieds ». Cela convient en partie au tableau de Léda, comme on peut s'en convaincre par la description qu'en donne M. Mengs, & par la gravure de cet ouvrage ; mais il ne se trouve rien de pareil dans celui de Danaë que Vasari prétend être une Vénus, ainsi qu'on le voit par deux copies assez fidèles de ce tableau qui sont à Rome ; l'une dans la maison du prince de Santa-Croce, & l'autre chez le marquis Orsini.

Vasari assure que le Corrége a peint la tribune de l'église cathédrale de Parme, ce qui n'a jamais eu lieu ; mais il a peint celle de l'église de S. Jean. C'est avec la même erreur que Vasari place dans cette même cathédrale deux tableaux à l'huile du Corrége, qui ont toujours été dans l'église de S. Jean ; erreur qui a déjà été relevée par M. Bottari. Vasari parle jusqu'à deux fois : « De l'art admirable avec lequel le Corrége peignoit les

» cheveux ». Il eſt vrai qu'il poſſédoit ce talent ; mais il paroît ridicule de s'arrêter avec tant d'affectation ſur cette petite particularité, tandis que le Corrége a des parties admirables qui méritent infiniment plus d'être louées que celle-là.

Après avoir écrit avec tant de confuſion & de déſordre la vie du Corrége, & après l'avoir accuſé d'être un peintre mélancolique, timide, & un deſſinateur médiocre, qui ignoroit ſon propre mérite, Vaſari finit par lui donner mille éloges, en diſant que pluſieurs de ſes productions ſont regardées comme divines par les maîtres mêmes de l'art.

Suivant Vaſari, on n'a pas pu trouver de portrait du Corrége ; mais M. Bottari, ſon commentateur, prétend le donner copié d'après une gravure de Belluzzi, ſans dire où celui-ci l'avoit pris. En voyant ce portrait, qui repréſente un vieillard chauve & décrépit, on s'apperçoit bien que ce ne peut pas être celui du Corrége, qui mourut à l'âge de quarante ans.

Il y a quelques années qu'on découvrit un petit tableau ſur panneau de huit pouces de hauteur, repréſentant le portrait d'un homme d'une belle phyſionomie, avec une chevelure blonde, & portant cette inſcription : « Doſſo Doſſi a peint ce portrait d'Antoine de Corrége ». M. Mengs en fit faire un deſſin ; mais j'ignore ce qu'il eſt devenu. Etant à Turin, il y a ſept ans, on me fit voir, dans la *villa* de la reine, une ſuite de portraits, parmi leſquels il y en avoit un d'un homme d'un âge moyen, avec les cheveux blonds & la barbe

de la même couleur, portant ces mots : « Antoine Al-
» legri de Corrége ».

Vasari a été accusé de partialité & de jalousie, à cause de la négligence, de l'infidélité & de l'inexactitude qui règnent dans son Histoire des vies des Peintres qui n'étoient pas de l'école Toscane; tandis qu'il loue outre mesure plusieurs qui ne méritent seulement pas la peine d'être nommés. Je ne pense pas que Vasari en ait ainsi imposé par malignité; car il paroît par tous ses écrits qu'il avoit le cœur bon, & qu'il étoit homme de bien : ce qui me porte à croire que ce biographe a loué de bonne-foi ce qu'il jugeoit digne d'éloge, suivant sa manière de voir. Il ne pouvoit par conséquent pas louer ce qu'il ne connoissoit pas ; & s'il avoit pu apprécier la grace du Corrége & le vrai mérite de Raphaël, il les auroit, sans doute, admiré dans les parties où ces grands maîtres excelloient, & non pas d'une manière vague, en faisant remarquer, par exemple, comme un talent supérieur, la manière dont le Corrége a peint les cheveux.

On voit donc que Vasari étoit véritablement persuadé qu'on ne peut, pour ainsi dire, rien faire de bon dans les beaux-arts, si l'on ne suit point les principes de l'école de Michel-Ange & la manière de ce maître. Il a rassemblé tous les contes qui se débitoient parmi les peintres, & n'avoit au reste aucune autre lumière sur l'art, qu'il traitoit en artisan ; mais voulant faire un ouvrage volumineux, il a tout compilé, suivant sa méthode, dans un style plat & commun, tel que celui dont il se servoit avec ses maçons & ses menuisiers.

M. Bottari, ſon défenſeur & ſon panégyriſte, l'excuſe d'une manière différente. Il prétend que Vaſari n'auroit pas voulu mentir en parlant de choſes ſur leſquelles il pouvoit être ſi facilement réfuté ; mais c'eſt-là une bien pauvre raiſon : car ſi Vaſari avoit eu cette penſée, il n'auroit pas avancé des fauſſetés ſur ce qu'il avoit vu mille fois de ſes propres yeux, ainſi qu'il l'a fait en parlant des peintures de Raphaël au Vatican.

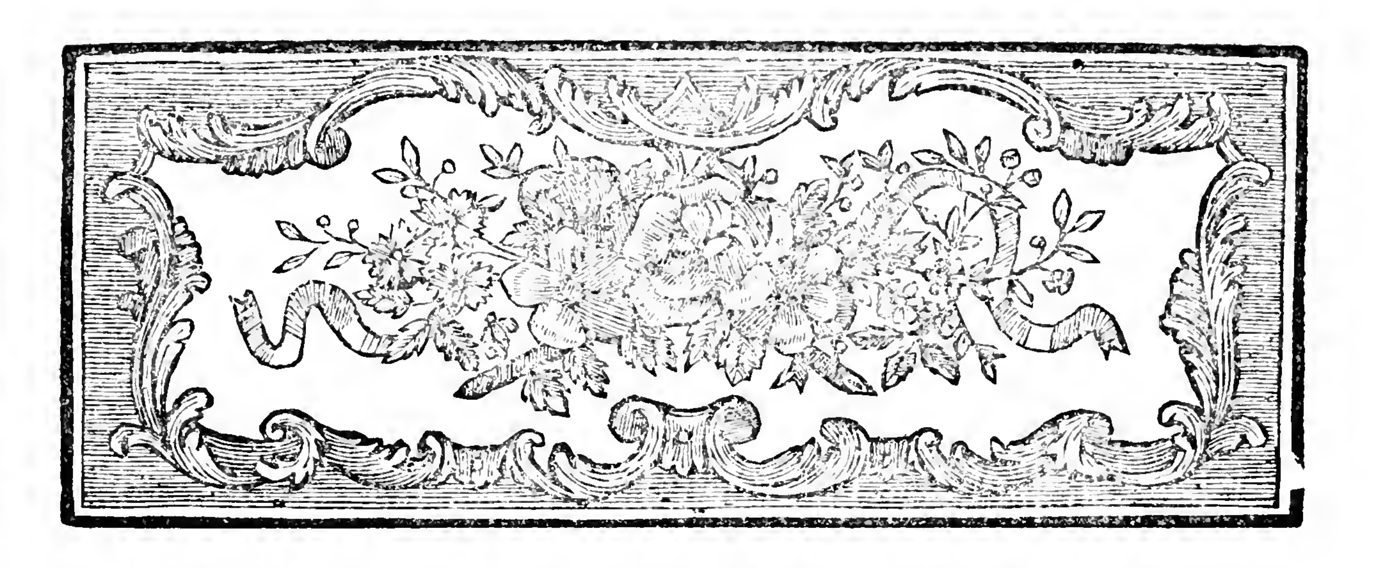


DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DE MADRID.

DISCOURS



DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE MADRID.

PAR académie, on entend une aſſemblée d'hommes verſés dans les ſciences ou dans les arts, dont le but eſt de découvrir la vérité & de trouver des règles fixes qui ſervent à leurs progrès, & qui conduiſent à leur perfection. Une académie eſt donc bien différente d'une école, où d'habiles maîtres ne font qu'enſeigner les élémens déja connus des ſciences & des arts.

Les beaux-arts, comme arts libéraux, ont leurs règles exactes fondées ſur la raiſon & ſur l'expérience, par leſquelles ils parviennent à leur but, qui eſt une imitation parfaite de la nature. Une académie de ces arts ne doit donc pas ſeulement s'arrêter à leur exécution,

mais il faut qu'elle s'occupe principalement de la théorie & des règles; car quoique ces arts soient exécutés par des opérations de la main, ils ne mériteroient cependant pas le nom d'arts libéraux s'ils n'étoient pas dirigés par une bonne théorie.

Ceux-là se trompent grandement, qui avancent que la pratique seule vaut plus que toutes les règles, & que sans ces règles il y a eu de grands artistes. C'est une erreur qui ne mérite pas d'être réfutée; & l'on n'agit certainement qu'en aveugle, lorsqu'on abandonne la raison & les règles : car comment est-il possible de parvenir à un point déterminé sans un guide sûr qui nous conduise? La peinture & la sculpture sont des arts qui ressemblent à la poésie; & comme dans celle-ci, la sensibilité, l'imagination & le génie privés de la raison & des règles, ne peuvent produire que des folies & des monstruosités, il en est de même des autres arts. Or donc, comme le poëte ne peut rien produire de parfait, s'il ne connoît pas bien le sujet qu'il veut traiter & la langue dans laquelle il veut écrire; le peintre & le sculpteur ne pourront non plus rien produire qui soit digne de leur art, s'ils ne connoissent pas les formes des objets qu'ils veulent exprimer, & la diversité d'aspects sous lesquels ils se présentent à notre vue; enfin, s'ils ignorent la théorie de leur art.

Qu'on ne pense cependant pas que je prétende que l'étude de la théorie doive exclure l'exercice de la main; tout au contraire, j'en recommande fortement la pratique; mais elles doivent toujours marcher ensemble. C'est dans ce sens qu'il faut entendre l'axiome de Michel-Ange

qui avoit coutume de dire : « Que tout l'art consiste » dans l'obéissance de la main à l'esprit ». Ce grand homme savoit bien que l'esprit doit contenir tous les objets & toutes les idées que la main veut exécuter ; il est donc nécessaire d'opérer sans cesse, mais jamais sans bien savoir le pourquoi & le comment.

Les professeurs habiles d'une académie doivent s'occuper entr'eux à trouver des règles sures, par lesquelles les élèves puissent abréger le chemin qui conduit à des arts aussi difficiles. Il faut que ces règles soient prescrites comme des loix aux élèves, en leur en expliquant les raisons par des démonstrations claires, qui, non-seulement les convainquent, mais qui les persuadent ; car sans la persuasion on ne peut parvenir à rien de parfait.

Toutes les académies des arts ont commencé par être des écoles, & ont ensuite été changées en ce qu'on appelle académie, c'est-à-dire, en une société de professeurs, qui, par leurs enseignemens, ont contribué aux progrès des arts, & ont mérité la protection du prince. C'est ainsi que se sont formées les académies de Rome, de Bologne, de Florence, de Paris, &c. L'utilité de ces établissemens consiste dans l'avancement des arts & dans l'influence qu'ils ont sur toute la nation, en y répandant le bon goût : & telle est l'utilité du dessin, qui dirige tous les arts qui ont les figures & les formes pour objet. Mais cette utilité ne peut pas être le fruit d'une académie où l'on n'enseigneroit pas publiquement les règles & la théorie du dessin ; car sans la théorie, le dessin n'est qu'un acte mécanique & ma-

tériel qui produit simplement la figure tracée, sans en donner l'idée générale, & sans enseigner à juger des formes. Toute académie qui ne suit pas les maximes dont nous venons de parler, aura donc des dessinateurs matériels & des artisans; mais elle ne produira jamais des artistes éclairés, ni des maîtres parfaits. Elle agira par conséquent contre le but de son institution, & ne servira qu'à produire de mauvais ouvriers.

En fixant maintenant nos regards sur l'académie de Saint-Ferdinand, tâchons de découvrir ce qu'elle offre d'utile pour la nation, & ce qui nous reste à y desirer encore. Cette académie, comme toutes les autres, commence ses enseignemens par le dessin & par le modèle; & son généreux fondateur l'a si bien dotée, qu'on peut la regarder comme la plus riche en fonds de toutes les académies de l'Europe. On croit, en général, que les fruits qu'elle produit répondent parfaitement au but de son institution; mais comme une chose, quelque bonne qu'elle puisse être, est toujours susceptible d'amélioration, il me semble qu'on pourroit en rectifier encore quelques défauts.

Cette académie est régie par des chefs qui ne devroient en être que les protecteurs, c'est-à-dire, par des personnes qui, par leur naissance, leurs charges & leurs occupations, n'ont pas eu le tems de s'instruire à fonds ni de l'art, ni des artistes. Ce sont néanmoins ces juges qui reçoivent ou rejetent les sujets qui aspirent à l'honneur d'être reçus membres de l'académie: ainsi l'on voit que les graces dépendent de ceux qui ne sont pas en état de juger du mérite. Il est vrai que ces di-

recteurs, avant de rien prononcer, prennent l'avis des artistes sur tout ce qui concerne l'art; mais puisqu'il faut qu'ils se règlent sur ces avis dans leurs décisions, leur mission devient inutile, n'étant pas nécessaire que ceux qui pourroient décider par eux-mêmes donnent des avis, & que ceux qui décident prennent des conseils. Dans toutes les autres académies du monde ce sont les artistes qui votent & qui décident en dernier ressort sur ce qui les concerne, ainsi que sur le mérite des individus & de leurs ouvrages; tandis que les princes & les grands ne se réservent que la gloire de protéger & d'honorer les arts & les artistes. Mais cette protection doit être réelle & efficace, & non d'ostentation seulement, en distinguant les artistes suivant leur mérite, & en ne les confondant pas avec les artisans; mais en les employant à des travaux honorables & dignes d'eux. Car, si les grands & les gens riches ne songent pas à faire exécuter de beaux ouvrages & à répandre par ce moyen le bon goût sur la nation, il périra bientôt faute d'aliment. Si le prince seul emploie les artistes, il ne pourra en occuper qu'un certain nombre fort limité, & le goût des arts restera alors concentré dans sa personne, tandis que la nation demeurera dans la barbarie, ainsi que cela a eu lieu depuis Philippe II jusqu'au roi actuellement régnant; car quoique tous ces princes aimassent & protégeassent les arts, particulièrement la peinture, on a vu que le bon goût ne s'est jamais étendu sur la nation en général.

En supposant tout ce que nous venons de dire, il faut considérer l'académie de Madrid, ou comme une

académie proprement dite, ou comme une école, ou comme l'une & l'autre à-la-fois. Mais quel que soit le nom qu'on veuille lui donner, il est toujours nécessaire que les membres qui la composent soient les plus habiles maîtres de l'art; puisque comme académiciens ils doivent être en état de donner des définitions de l'art dont ils enseignent les principes; il faut donc, comme on voit, qu'ils possèdent bien l'art, pour en parler d'une manière convenable. Les discours académiques servent à expliquer les difficultés de l'art à la jeunesse qui veut s'en instruire, & à mettre les amateurs en état de juger sainement de ses productions. Cela est plus nécessaire en Espagne que par-tout ailleurs, parce que le gros de la nation n'y a pas une juste idée des arts, ni de leur noblesse, & moins encore des différentes qualités qui doivent concourir ensemble pour former un grand artiste. Ces mêmes discours, ainsi que les conférences académiques seront utiles aux maîtres mêmes, qui tous ne connoissent pas par théorie les principes de leur art, & qui, par-là, seront stimulés à les étudier. Enfin, à force d'examiner ainsi la matière, on parviendra à détruire insensiblement les faux principes qui peuvent s'être glissés dans l'instruction. Les élèves auront aussi l'avantage d'apprendre les grandes difficultés qu'offre l'art, & les études qu'il exige: & c'est alors seulement que les ames ardentes emploieront toute leur activité pour les surmonter, & que celles qui se sentent moins de talent & d'énergie abandonneront cette carriere, ou s'appliqueront à des parties proportionnées à leurs facultés. De cette manière chaque espece de talent restera dans sa sphère, sans être

contraint de ſe reſtreindre à l'uniformité des enſeignemens ; &, ce qui eſt bien plus important encore, on parviendra à s'inſtruire de l'art même, & non du ſtyle particulier de tel ou tel maître.

La plus grande utilité qui réſultera, je penſe, de ces études, c'eſt que les grands & les riches ſe pénétreront des principes de l'art, & en concevront l'eſtime qu'il mérite, ainſi que pluſieurs y ſont déjà naturellement diſpoſés ; de ſorte qu'il ne leur manque que d'avoir des notions exactes de ſon importance & de ſa dignité, pour en être pleinement convaincus. L'hiſtoire nous apprend combien cette eſtime eſt néceſſaire, puiſque par-tout où elle a manqué, les arts & les ſciences ont langui dans la médiocrité. Les Egyptiens qui ont inventé, pour ainſi dire, tous les arts, n'en ont cependant perfectionné aucun ; & cela parce que les artiſtes n'y étoient regardés que comme des artiſans & ne jouiſſoient d'aucune diſtinction honorable. Les Phéniciens y firent quelques progrès de plus, parce qu'ils formèrent de l'art un objet utile de commerce. Dans la Grèce, & particulièrement dans la ſavante Athènes, où tous les états ſe rapprochoient davantage, & où les arts jouiſſoient de la plus haute eſtime, & menoient aux premières places parmi les citoyens ; à Athènes, dis-je, la peinture, la ſculpture & l'architecture fleurirent avec dignité, & furent portées au plus haut degré de perfection. Les Romains n'ont jamais égalé les Grecs dans ces arts, parce que parmi eux c'étoit le ſervice militaire qui conduiſoit aux honneurs, & qu'ils ont employé pour leurs ouvrages les artiſtes Grecs réduits à l'eſcla-

vage : ce qui avilit bientôt & les arts & ceux qui les professoient.

Je conclus donc de ce que je viens de dire, que pour que les arts fleurissent dans un pays, il est non-seulement nécessaire que leurs productions y soient estimées, mais encore que les artistes y soient honorés selon leur mérite ; puisque sans ces récompenses aucune ame généreuse ne voudra sacrifier son travail, ni passer sa vie à apprendre une profession qui, au lieu de contribuer à la gloire, ne fera que l'avilir ; & il n'y aura plus alors d'artistes que ceux dont l'esprit étroit ne pense qu'au lucre, & qui par conséquent sont incapables de ces conceptions sublimes qui ennoblissenr les arts, dont les productions nous offrent toujours une idée de l'ame de ceux qui les ont faits.

Il résulteroit de grands avantages pour la nation chez qui les hommes puissans & les riches aimeroient les arts, comme nous voyons que cela est arrivé dans les beaux siècles où ils ont fleuri ; & si par bonheur quelques-uns d'entr'eux les cultivoient assez eux-mêmes pour les bien connoître, ainsi qu'il y en a des exemples, & entr'autres celui de l'empéreur Adrien, alors les arts seroient certainement portés à leur plus haut degré de perfection ; parce que cela les engageroit sans doute à les protéger, & à procurer à ceux qui les professent les occasions de faire connoître leur mérite ; car il n'est pas moins utile aux artistes d'exercer honorablement leur talent, que de s'instruire : l'un étant absolument inutile sans l'autre.

Je vais maintenant faire quelques réflexions sur l'a-
cadémie

cadémie de Madrid, en la confidérant comme une école. Jufqu'à ces derniers tems cette académie avoit manqué de bons modèles de l'art; mais on a fuppléé à ce défaut, & l'académie pofsède aujourd'hui la meilleure & la plus complette collection de plâtres des ftatues antiques qui foit en Europe. Ainfi les élèves ont tous les moyens néceffaires pour apprendre les proportions du corps humain, ainfi que l'art d'exprimer fans dureté l'anatomie, & celui de faire un choix des plus belles formes & du vrai caractère de la beauté.

Il leur manque néanmoins, felon moi, le tems néceffaire pour fe former un fyftême raifonné d'enfeignement, & pour s'inftruire de quelques parties de l'art qu'on n'y enfeigne point, ou qu'on enfeigne fort mal, & fur lefquelles je vais dire librement ma penfée.

Quoiqu'il y ait à Madrid plufieurs artiftes de mérite, on ne peut cependant nier qu'il y a toujours eu & qu'il y a encore ailleurs des écoles plus célèbres. Il ne faut donc pas fe borner à mettre pour modèles, fous les yeux des élèves, les ouvrages des membres de cette académie feulement, mais choifir encore, pour cet effet, les meilleures productions des autres écoles, & de tous les plus grands maîtres en général. De cette manière les élèves fe pénétreront, dès l'age le plus tendre, du bon ftyle. Il en réfultera encore un autre avantage fort grand, favoir, que les profeffeurs pourront s'expliquer avec liberté, n'étant plus retenus par l'amour-propre, ni par les égards, qui nous obligent fouvent à pallier nos fentimens.

Il feroit fort utile que les maîtres prêchaffent eux-

mêmes d'exemple, en dessinant & en modelant avec les élèves dans les salles de l'académie, afin de les encourager par-là, ainsi que les maîtres mêmes des classes inférieures; cette étude étant plus utile à ceux qui ont déja acquis un certain degré de talent qu'à ceux qui ne font que commencer. Mais il seroit sur-tout nécessaire qu'on examinât avec la plus grande attention ce qu'on ordonne aux élèves de faire, parce qu'il ne doit pas dépendre du caprice des maîtres d'introduire de mauvais exemples; car il est bien plus difficile de se défaire d'un vice contracté dans la jeunesse, que de se pénétrer de mille bons principes.

Le tems que l'on destine à l'académie aux études n'est ni assez long, ni assez favorable, parce que les heures de la soirée ne suffisent pas pour un art aussi difficile, & qu'alors l'esprit des élèves, distrait par les occupations de la journée, n'a plus l'activité nécessaire pour apprendre & s'imprimer dans la mémoire les choses qu'on leur enseigne. Il seroit donc utile, qu'en considérant l'académie comme une espèce d'école, de pratiquer ce qui se fait aux écoles des autres arts; c'est-à-dire, d'employer les meilleures heures de la journée à l'étude, sous des maîtres d'un grade inférieur, qui rendroient compte aux supérieurs de leur manière d'enseigner, ainsi que des progrès des élèves; exercice qui seroit utile à ces maîtres mêmes. Ensuite les supérieurs examineroient par eux-mêmes les talens des élèves, pour les changer de classe suivant leur mérite.

L'exercice du soir ne devroit être consacré qu'à ceux qui, étant déja fondés dans la théorie de l'art, ont

befoin d'en confolider la pratique par un ufage fréquent ; parce qu'autrement la viteffe avec laquelle ils doivent opérer le foir, accoutume les jeunes élèves à une incorrection qui dégénère en une vicieufe négligence, vu qu'ils n'ont pas alors le loifir d'obferver les règles & les caufes de l'art; & ceux qui commencent par copier les principes, n'ont pas affez de tems pour voir le fruit de leur travail, ce qui fait qu'un grand nombre perdent courage, & abandonnent les études qu'ils avoient commencées. En un mot, fi l'académie doit être régardée comme une école, il eft néceffaire d'y employer tous les moyens qu'un maître fage & vigilant peut mettre en pratique avec fes difciples ; fans quoi il ne pourra jamais rien réfulter d'utile d'une pareille inftitution.

Si l'on n'établit pas fur un pied fixe les loix & les principes des leçons, de manière que les élèves foient conftamment inftruits, comme s'ils n'étudioient, que fous un feul & même maître, il eft à craindre qu'ils ne confondent bientôt les différentes règles, fouvent contradictoires, qu'on leur enfeignera. Il feroit donc convenable que les profeffeurs, en fe réuniffant pour examiner enfemble les leçons à donner, fe concertaffent fur la méthode à fuivre, fauf à la corriger lorfque la raifon & l'expérience en feroient connoître quelque vice.

Les parties dont on doit s'occuper avec le plus de foin, font la perfpective linéaire & aërienne, en choififfant la méthode la plus courte & la plus facile. Après quoi vient l'anatomie, non comme l'enfeignent le chirurgien & le médecin, mais de la manière qu'il con-

vient aux arts qui ont pour objet l'imitation des formes extérieures des choses; & comme il n'y a point dans la nature d'objet plus intéressant pour l'homme que le corps humain, il est fort nécessaire de le connoître bien exactement, tant dans sa charpente en général, que dans ses différentes parties en particulier; connoissance qui nous vient de l'anatomie. Or, comme la perspective nous enseigne la manière d'imiter l'apparence des formes, ce qu'on ne peut exécuter sans posséder l'anatomie, cette science est donc également indispensable au peintre & au sculpteur.

On ne doit pas regarder comme moins précieuse l'étude de la symmétrie ou des proportions du corps humain, sans laquelle il n'est pas possible de faire dans la nature un choix des parties les plus parfaites. C'est par cette connoissance que les anciens Grecs se sont élevés si prodigieusement au-dessus des artistes modernes; & c'est de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

La partie des jours & des ombres, c'est-à-dire, le clair-obscur, doit s'enseigner avec la même exactitude, puisque sans son secours la peinture ne peut pas avoir de relief; il faut donc le considérer comme une partie dont l'étude est indispensable, d'autant plus que les peintres ne sont pas toujours à même de voir les choses dans la nature; mais quand ils jouiroient même de cet avantage, il ne seroit pas moins difficile d'en distinguer les causes, & de s'en tenir toujours à la vérité, sans se laisser séduire par certaines règles pratiques enseignées par des maîtres ignorans, & adoptées sans réflexion. En un mot, le

clair-obſcur eſt une partie de la peinture doublement utile, parce qu'elle plaît également aux connoiſſeurs & à ceux qui ne le ſont pas.

Je ne ſais pas ſi l'on a jamais donné des leçons ſur le coloris, quoique ce ſoit une des plus eſſentielles parties de la peinture, & qu'elle ait ſes principes fondés ſur l'art & ſur la raiſon. Cependant il eſt impoſſible que ſans cette étude le jeune peintre puiſſe acquérir jamais un bon coloris, ou qu'il entende la partie de l'harmonie.

Il eſt de même néceſſaire d'enſeigner l'invention & la compoſition, ſans oublier la partie de la draperie : parties qui ont toutes auſſi leurs règles fixes ; règles indiſpenſables pour apprendre & pour bien ſaiſir ce que nous offre la nature. Je ne prétends néanmoins pas qu'il ſoit poſſible de s'inſtruire de l'art par ces règles ſeules ſans le concours du talent ; mais, d'un autre côté, j'oſe aſſurer que ſans elles on ne peut jamais parvenir au moindre degrè de perfection dans l'art. Et quoique ces règles ne ſoient pas toutes ſuſceptibles de démonſtration, celles cependant qui concernent l'imitation l'admettent abſolument, & celles du choix ſont fondées ſur des principes, pour ainſi dire, évidents.

On me dira peut-être que toutes les études que je propoſe ici pour l'académie peuvent être enſeignées par un maître particulier à ſes diſciples. Je ſuis cependant d'un ſentiment contraire, parce qu'il me paroît impoſſible qu'un ſeul individu puiſſe poſſéder également bien tant de choſes ; & que quand même il en ſeroit inſtruit, il n'auroit ni le tems, ni le courage de les enſeigner. D'ailleurs, il ſe pourroit que parmi ceux qui étudient ſous un maître

particulier, il y en eut un d'un grand talent, qui, faute d'une bonne instruction, ou par d'autres motifs, ne trouvât pas l'occasion de se faire connoître; tandis que dans les écoles publiques il aura le moyen de développer son génie & de se distinguer par son émulation, & par conséquent de devenir, de pauvre & d'inconnu qu'il étoit, un maître célèbre qui sera également honneur à l'art & à sa patrie.

Quoique l'architecture soit un art qui demande, de même que la peinture & la sculpture, les soins de l'académie, je n'en ai pas parlé ici pour ne pas sortir des bornes de ma profession. Je crois néanmoins pouvoir assurer, sans entrer dans aucun détail, que, comme l'académie doit être une école des beaux-arts, il faut y enseigner aussi l'architecture : car une école où l'on ne donne point de leçons sur la science à laquelle elle est destinée, est une chose qui ne peut exister.

Malgré que l'architecture n'ait pas, comme la peinture & la sculpture, ses sœurs, un prototype dans la nature pour lui servir de guide, elle a cependant certaines règles de convenance qui servent à former son goût, qui peut être bon ou mauvais, de même que celui des autres arts. Ce que l'élève doit se proposer sur-tout, c'est d'avoir le goût le plus pur qu'il soit possible; c'est-à-dire, celui que le tems & la raison ont reconnu pour être le meilleur; savoir, le style des premiers Grecs. Celui qui a étudié, & qui a imprimé dans sa mémoire toutes les dimensions & toutes les proportions de Vignoles & d'autres auteurs semblables, n'a point acquis pour cela le moindre goût de l'architecture, soit bon ou mauvais; de même qu'on n'est pas poëte

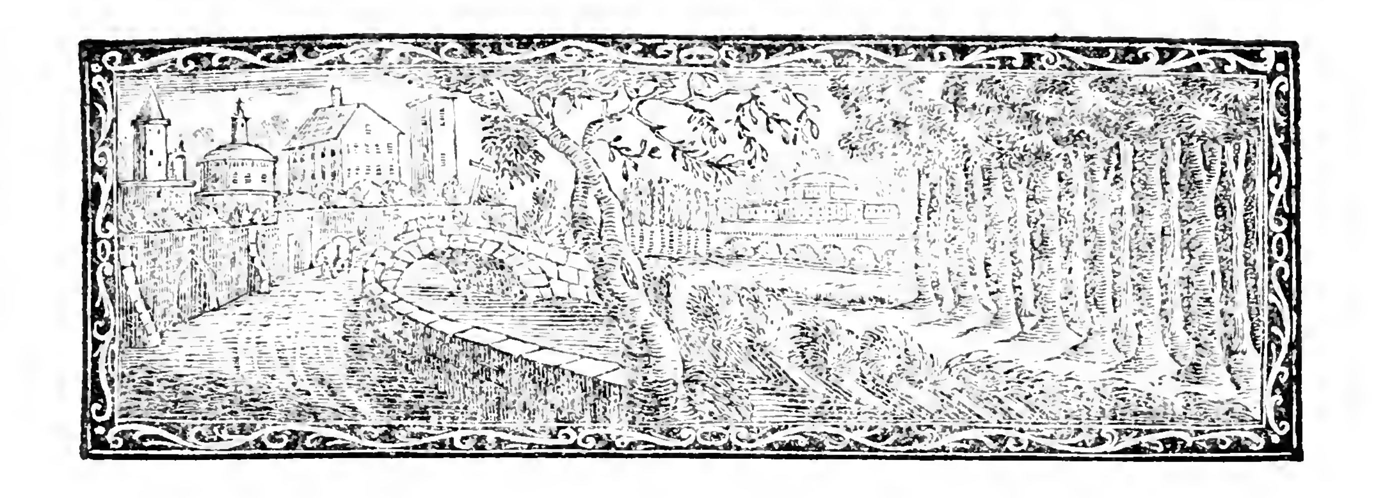
pour ſavoir les règles & le mécaniſme de la verſification. Les Vignoles ſont, en comparaiſon de Vitruve, ce qu'un mauvais rimailleur eſt auprès d'Horace. Les modèles ne peuvent être utiles qu'autant qu'ils ſont parfaits ; & voilà un des principaux articles auxquels les directeurs de l'académie doivent veiller.

On doit ſur-tout faire une grande diſtinction entre l'architecture & l'art de bâtir, choſes qu'on confond aſſez ordinairement dans les titres des livres. L'invention & le goût ſont les parties qui conſtituent un architecte ; tandis que la phyſique & les mathématiques ſont faites pour lui obéir. Le premier eſt comme la tête de l'homme, le ſecond ne lui tient lieu que de mains. L'invention exige de grands talens & de bonnes études ; & l'art de bâtir eſt purement mécanique & matériel. C'eſt ſans doute de ceux qui, par ce dernier moyen, prétendent paſſer pour architectes, en s'enrichiſſant, que ſe moque Martial, quand il conſeille à ſon père de faire un architecte de ſon fils hébêté.

Si duri puer ingenii videtur,
Præconem facias, vel Architectum.



LEÇONS-PRATIQUES
DE PEINTURE.



LEÇONS-PRATIQUES DE PEINTURE.

Règles générales pour le Maître & pour l'Elève.

COMME la peinture eſt un art libéral, elle doit être ſoumiſe à une méthode, & par conſéquent avoir des principes fixes & invariables. Je crois donc qu'il eſt néceſſaire de rappeller ici les réflexions que doit faire un jeune homme qui veut ſe conſacrer à cet art, & la route qu'il peut ſuivre pour y faire des progrès conſtants. Je parlerai, en même tems, de la méthode que le maître adoptera s'il veut que ſes leçons ſoient utiles à ſon éiève. Je ne chercherai point à paroître éloquent, mais ſeulement à expliquer mes idées de la ma-

nière la plus ſimple & la plus claire qu'il me ſera poſſible, afin de me rendre intelligible pour toutes les claſſes de Lecteurs.

Les premières qualités que doit poſſéder un jeune homme, que ſes ſupérieurs deſtinent à la peinture (je dis ſes ſupérieurs, parce qu'il faut qu'on commence par s'appliquer à cet art avant d'avoir une volonté à ſoi), ſont la pénétration, l'attention, la patience, & ſur-tout un bon eſprit qui ne ſe laiſſe point ſéduire par cette vivacité & par ce feu qui, loin d'être du génie, comme on le croit communément, ne ſert, au contraire, qu'à empêcher les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enſeigne, & par conſéquent de faire des progrès dans leurs études. Qu'on ne ſe trompe donc point, en prenant pour une diſpoſition propre à la peinture, cette inclination que les enfans montrent, en général, pour le deſſin. La fortune dont le talent de quelques peintres eſt récompenſé, engage ſouvent les parens à faire apprendre l'art à leurs enfans, qui, après avoir perdu un tems précieux, quittent leurs études avec la même légèreté qu'ils les avoient commencées.

Pour éviter cet inconvénient il eſt néceſſaire qu'un maître habile, d'ailleurs homme de bien, avant d'admettre un élève dans ſon atelier, l'examine avec le plus grand ſoin, ainſi que ſes parens même. Il ne doit chercher dans l'enfant que pénétration, patience, amour du travail, & ſur-tout une grande juſteſſe de l'œil Il faut auſſi que le père ſoit déſintéreſſé, porté à donner à ſon fils tous les ſecours néceſſaires, & qu'il ne ſoit pas du nombre de ceux qui prétendent s'arroger le titre

de protecteur, pour avoir payé pendant quelque tems le salaire d'un maître.

Si donc l'enfant a toutes les qualités dont nous venons de parler; il faut que, de son côté, le maître renonce à l'amour-propre, & qu'il ne cache rien à son élève de tout ce qu'il peut savoir lui-même, sans jamais craindre de lui donner de trop bons principes; & si, par malheur, il se sentoit enclin à cette petitesse d'esprit, je lui conseillerois de ne pas se charger d'élèves; car il est indigne d'un homme de bien de faire des malheureux; & rien n'est plus déplorable que d'avoir passé sa jeunesse à devenir un mauvais peintre. Or, il est facile d'éviter cette disgrace, puisque personne n'est forcé de se charger de l'instruction d'un élève.

Il est vrai que le monde est rempli d'ingrats, & qu'un peintre habile qui donne une bonne éducation à son élève, court souvent risque de nourrir un serpent dans son sein; mais les vices d'autrui ne doivent pas servir à excuser les nôtres; & l'on ne pourra jamais disculper un maître qui aura mis un élève dans le cas de se répentir toute sa vie d'avoir suivi ses conseils. On peut néanmoins pardonner, en quelque sorte, à ceux qui ne donnent pas tous les soins requis aux élèves qu'ils sont obligés de recevoir par protection ou autrement; puisqu'une éducation leur prend, sans contredit, plus de tems que le plus grand tableau possible. Il me semble donc que c'est une grande injustice de la part des hommes qui se mêlent de protéger, que de prétendre qu'un artiste perde son tems à enseigner son talent à des personnes dont il ne retire

aucune utilité. Cependant cet uſage eſt aſſez général, ſur-tout en Italie, où il nuit infiniment à l'art, & ne préjudicie pas moins à la jeuneſſe, quoique les grands talens ne ſoient pas encore rares dans ce pays. Mais quittons cette matière, qui m'a écarté de mon ſujet, & paſſons aux règles de l'art que je me ſuis propoſé d'expliquer; ce que je ferai en forme de dialogue, par demandes & par réponſes.

DEMANDE. Comment peut-on connoître ſi un enfant a les diſpoſitions néceſſaires pour être peintre?

RÉPONSE. S'il a plus de jugement que de vivacité d'eſprit, on peut en augurer favorablement.

D. Quel eſt l'âge auquel on peut commencer à s'inſtruire de l'art?

R. L'âge le plus tendre eſt le plus propre pour cela; puiſqu'à quatre ans l'enfant eſt déja en état d'apprendre quelque choſe; & c'eſt alors qu'il lui ſera le plus facile d'acquérir la juſteſſe de l'œil, parce que ſes organes n'auront encore contracté aucune habitude particulière.

D. Mais ſi l'élève commence plus tard ſes études, pourra-t-il eſpérer encore de parvenir à être un bon peintre?

R. Sans le moindre doute; mais il lui en coutera plus de peine, à cauſe qu'il aura, ſans doute, employé juſqu'alors ſon tems à quelque autre choſe, dont ſa mé-

moire ſera chargée, ce qui l'empêchera d'apprendre la peinture avec la même facilité.

D. Il y a cependant eu de grands peintres qui ne ſe ſont adonnés que fort tard à l'étude de l'art ?

R. Cela eſt vrai. Mais le plus grand nombre ont cependant commencé à s'appliquer fort jeunes à la peinture. Raphaël étoit fils de peintre; & ſon père lui a enſeigné ſon art du moment qu'il a commencé à faire uſage de ſa raiſon. Le Titien fut mis au deſſin dès l'âge le plus tendre. A dix ans Michel-Ange manioit déjà le ciſeau. Le Corrége, qui n'a vécu que quarante ans, & qui a laiſſé tant de chefs-d'œuvre, qu'il n'a pas pu faire à la hâte, a néceſſairement dû commencer à travailler de bonne heure. Il eſt certain cependant que quelques bons peintres ſe ſont appliqués plus tard à l'art; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'eſt qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire; & l'on peut croire qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils avoient commencé plus jeunes leur carrière.

D. Quelle eſt la première choſe qu'un maître doit enſeigner à ſon élève ?

R. Comme il n'eſt pas facile de connoître tout de ſuite le caractère & le génie des enfans, il eſt bon de les faire commencer par tracer des figures géométriques, mais ſans règle & ſans compas; afin qu'ils acquièrent la juſteſſe de l'œil, qui eſt la baſe fondamentale du deſſin; puiſqu'il n'y a point d'objets dont les contours

& les formes ne ſoient pas compoſés de figures & de lignes géométriques ſimples ou mixtes. De ſorte que lorſque l'élève ſera parvenu à former ces figures à la ſimple vue, il ſaura deſſiner correctement tout ce qu'on lui préſentera, & ſon eſprit concevra avec facilité toutes les proportions poſſibles.

D. Ne vaudroit-il pas mieux de lui faire deſſiner la figure humaine, laquelle étant un compoſé de figures géométriques, lui apprendra tout de ſuite, ce qui ſuivant l'autre méthode, lui demandera le double du tems?

R. Non. Ce conſeil ſeroit dangereux à ſuivre, parce que la beauté des contours de la figure humaine dépend de la manière de tracer toutes les lignes imperceptibles & toutes les formes interrompues qui compoſent enſemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il eſt impoſſible à l'élève de s'en former une idée diſtincte. Il ſeroit d'ailleurs difficile au maître de juger de cette manière de la juſteſſe de l'œil de ſon diſciple, tandis qu'il eſt aiſé de connoître les défauts de ſa vue & de ſa main, en lui voyant tracer, par exemple, un ſimple triangle.

D. En quoi conſiſte le défaut de la vue?

R. En ce qu'on voit les choſes autrement qu'elles ne ſont, c'eſt-à-dire, plus longues que larges, ou bien plus larges que longues. Il y a des perſonnes à qui les objets paroiſſent, à une certaine diſtance, plus grands qu'ils ne le ſont en effet; & d'autres à qui ces mêmes objets ſemblent, au contraire, être plus petits : ce qui me

me porte à croire qu'il eſt néceſſaire que les enfans commencent par deſſiner des figures géométriques ; parce que c'eſt par les choſes les plus ſimples qu'on découvre le plus facilement les erreurs de la vue ; de ſorte que par le moyen du triangle, par exemple, le maître pourra reconnoître en un inſtant, par le ſecours de la règle & du compas, l'inexactitude de la vue de ſon élève.

D. Ces principes ſeroient bons, ſans doute, s'ils n'étoient pas contrariés par la pratique ; mais ni Raphaël, ni les Caraches, ni le Dominicain, ni aucun grand peintre enfin, n'ont ſuivi cette route pour faire les beaux ouvrages qu'ils nous ont laiſſés.

R. Cela eſt vrai juſqu'à un certain point; mais cette obſervation a cependant beſoin d'être expliquée. Léonard de Vinci, qui a donné pluſieurs règles touchant les proportions du corps humain, aſſure que la géométrie eſt néceſſaire aux peintres. Les maîtres de Raphaël lui apprirent à deſſiner avec une correction ſingulière ; ce qui lui donna dabord un goût fort ſec & fort ſervile, qu'il ne quitta que lorſqu'il vit les chefs-d'œuvre des anciens & les ouvrages de Michel-Ange, qu'il imita facilement, parce qu'il poſſédoit déja la plus grande juſteſſe de l'œil poſſible. Comme il y a plus de deux ſiècles & demi qu'on n'a vu paroître un génie auſſi correct, ni auſſi pur, ce ſeroit une témerité que de ſe flatter qu'un élève qu'on voudroit former, pût parvenir à ce rare degré de talent : il eſt donc indiſpenſable de bien examiner de quels dons le ciel l'a doué. Les Caraches adoptèrent les règles

de proportion qu'ils trouvèrent établies; & j'admire beaucoup plus dans leurs ouvrages quelques autres parties que la correction de leur dessin.

D. Quoi! le dessin d'Annibal Carache n'est-il pas fort correct.

R. La correction du dessin se prend en différens sens, & Annibal Carache l'a possédée dans un de ces sens; mais il ne dut pas tant cette correction à une justesse de l'œil, qu'à une grande pratique du dessin. Le Dominicain avoit dessiné tant de fois le groupe de Laocoon, qu'il pouvoit le copier de mémoire. Cependant aucun des peintres que nous venons de citer n'a eu la pureté & la correction des anciens; mais comme il faut oser entreprendre ce que d'autres ont fait, si l'on ne veut pas être accusé d'une puérile timidité, je conseille aux artistes d'aspirer toujours à la plus grande perfection. Si dans le tems que Raphaël apprenoit cette grande correction de ses maîtres, ils lui eussent, en même tems, enseigné à éviter leur style sec, & à imiter la nature par le moyen de figures géométriques, il n'auroit pas été obligé de changer dans la suite sa manière; & si les Caraches & le Dominicain avoient suivi la route que j'indique, on ne verroit point dans leurs contours tant de lignes faussement correctes, & ceux de ce dernier sur-tout seroient d'un style moins timide & moins froid.

D. Il me paroit néanmoins que cette méthode géométrique peut quelquefois nuire à l'élégance & à la facilité?

R. Tout au contraire. L'élégance consiste dans la grande variété des lignes courbes & des angles ; & ce n'est que la géométrie seule qui peut donner la facilité d'exécuter ces choses avec la sûreté de la main que je demande. Mais je suis loin de prétendre que c'est l'étude seule des figures géométriques qui puisse former un grand peintre, quoique je dise que la correction qui est la partie la plus difficile de l'art, dépend entièrement de la justesse de l'œil, qu'on n'acquiert que rarement sans l'étude de la géométrie. J'ose même assurer qu'un enfant obtiendra une plus grande justesse de l'œil, en dessinant avec soin des figures géométriques, qu'en copiant pendant un an des figures académiques ; six mois même suffiront pour lui apprendre à bien poser une figure, & pour lui donner les principes nécessaires pour faire de grands progrès dans les autres parties de l'art.

D. Que doit faire l'élève après avoir appris à dessiner les figures géométriques ?

R. Il faut qu'il s'exerce à dessiner les contours d'après de bons dessins & de bons tableaux, & qu'il s'instruise des proportions du corps humain, pour acquérir un bon goût de dessin, que le maître lui enseignera d'après les proportions des statues antiques ; après quoi il faudra qu'il redouble d'attention, sans se permettre la moindre incorrection. Ensuite il tâchera de se donner une certaine pratique de tracer les contours avec franchise, pour dessiner alors de clair-obscur.

D. Est-il nécessaire que l'élève s'occupe long-tems à dessiner les contours ?

R. Jusqu'à ce qu'il soit parvenu à le faire avec la facilité requise ?

D. Cela fini, que doit-il étudier ensuite ?

R. Il commencera à ombrer, en ayant soin de faire ses dessins avec la plus grande pureté, parce qu'en acquérant alors cette qualité essentielle il la possédera toute sa vie, & il la portera même dans la peinture. J'avertis aussi qu'en dessinant du clair-obscur, il doit s'appliquer en même tems à l'anatomie & la perspective, afin de se préparer à dessiner ensuite d'après nature.

D. Vous avez dit qu'en dessinant pendant six mois des figures géométriques, l'élève pourra dessiner correctement des académies, pourquoi donc voulez-vous maintenant qu'il perde son tems à dessiner d'après des dessins & des tableaux ; tandis qu'il seroit, sans doute, plus court qu'il se mit tout de suite à dessiner d'après des statues ?

R. Vous êtes dans l'erreur ; car pour bien dessiner des statues, il faut savoir la perspective. Et quoique j'aie dit, que l'élève saura alors bien poser une figure, il ne doit cependant pas l'entreprendre encore, parce qu'il s'accoutumeroit par-là à imiter froidement & sans aucune intelligence des raccourcis ; ou il perdroit la justesse de l'œil qu'il auroit pu acquérir.

D. Comment doit-on étudier la perspective ?

R. On commencera cette étude après s'être exercé quelque tems aux élémens de la géométrie, & l'on apprendra tout de suite à mettre les figures en perspective.

D. De foibles élémens de géométrie ne me paroiſſent pas devoir ſuffire ; car on ſait que ceux qui veulent enſeigner à fond la perſpective, font faire non-ſeulement un cours complet de géométrie à leurs diſciples, mais les obligent auſſi à étudier l'architecture, ou du moins les règles des cinq ordres de cet art, parce qu'ils prétendent qu'il eſt impoſſible de bien mettre une choſe dans le point de vue qui lui convient, ſi l'on ne poſsède pas parfaitement la géométrie.

R. Ceux qui ſont de cette opinion ne ſe trompent certainement point. Mais je crois que, pour former un peintre, il eſt néceſſaire que le maître ait ſoin que ſon élève ſache toutes les parties de l'art en raiſon de l'utilité qu'il peut en retirer, & qu'il ne perde point ſes premières années, qui ſont les plus précieuſes, à apprendre des choſes qui ne lui ſont pas les plus eſſentielles.

D. Le peintre perdroit donc ſon tems s'il s'occupoit à ſavoir à fond la perſpective ?

R. Non : mais comme cette partie eſt la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de tems, avant d'être inſtruit de ce qui eſt le plus néceſſaire ; d'autant plus que ce que la perſpective offre de plus indiſpenſable pour le peintre, ſont le plan, le carré dans tous ſes aſpects, le triangle, le cercle, l'ovale ; mais ce qu'il doit ſur-tout bien connoître, c'eſt la différence du point de vue, & la variété que produit le point de diſtance, de près ou de loin.

D. De quelle manière faut-il étudier l'anatomie ? Il y en a qui prétendent qu'elle n'eſt pas utile au peintre, & que ceux qui s'y ſont appliqués ſont tombés dans un ſtyle ſec & déſagréable.

R. Ceux qui avancent que l'anatomie n'eſt pas utile au peintre ſont dans une grande erreur; puiſque ſans cette connoiſſance il n'eſt pas poſſible de ſe rendre raiſon des parties d'une figure nue. Mais en cela comme en toute autre choſe, il faut ſavoir employer la modération & le jugement; car il y a une différence prodigieuſe entre ſe livrer entièrement à une partie & ſavoir en faire un bon uſage : d'autant plus que les règles ne doivent ſervir au peintre que pour ſe conformer à la nature & pour apprendre à la bien rendre.

D. Mais l'étude de l'anatomie eſt ſi longue ?

R. Elle ne prendra pas trop de tems, ſi l'on n'enſeigne au peintre que ce qui lui en eſt néceſſaire pour ſon art ; car il y a une grande différence entre le médecin & le chirurgien, qui ſont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux effets des parties extérieures....



§. I.

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

LA peinture eſt un des trois beaux-arts qui ont pour objet l'imitation de la vérité, c'eſt-à-dire, l'apparence de toutes les choſes viſibles. Les matériaux néceſſaires pour cette imitation ſont les trois couleurs primitives; ſavoir, le rouge, le jaune & le bleu, auxquelles on joint le blanc & le noir, qui, ſans être des couleurs, ſervent à exprimer la lumière & l'obſcurité.

Toutes les couleurs intermédiaires ſe compoſent des trois couleurs primitives que je viens de nommer, & c'eſt avec ces couleurs qu'on imite, ſur une ſurface plane, toutes les apparences de la nature; de même, par exemple, que ſi, en voyant au travers d'un verre, un payſage, un homme, un cheval, ou quelqu'autre objet, on traçoit avec des couleurs ces mêmes objets ſur ce verre: ce qui formeroit un tableau parfaitement ſemblable à celui qu'on auroit vu au travers du verre. C'eſt ainſi, quoique par des procédés différens, que le peintre diſpoſe ſur une ſuperficie plane ſes couleurs avec leſquelles il produit aux yeux des ſpectateurs le même effet que ſi l'on voyoit les objets mêmes. Voila pourquoi l'on donne à une ſuperficie couverte de couleurs qui réveillent en nous l'idée des formes & des figures, le nom de peinture, laquelle, comme art, n'eſt que la

manière d'employer les couleurs de telle ſorte que par le moyen de leur diſpoſition & de leur modification elles rappellent à l'eſprit du ſpectateur des choſes qu'il a déja vues, ou qu'il eſt poſſible qu'il voie.

Ce n'eſt que peu-à-peu & par degré qu'on parvient à connoître les objets que nous préſente la nature; ce qui eſt cauſe que l'art a été obligé de diviſer l'imitation des objets en différentes parties & en différens degrés, ſans quoi il auroit été auſſi impoſſible de produire un bel ouvrage, qu'il l'eſt de monter ſur le comble d'un édifice ſans le ſecours d'un eſcalier ou d'une échelle. A la première vue, les objets ne nous donnent que l'idée de leur exiſtence. Leur forme nous rappelle enſuite que nous avons déja vu d'autres objets ſemblables, & auxquels nous avons donné, par convention, les noms d'homme, de cheval, &c. En continuant ainſi nos obſervations, nous trouvons la manière d'être de ces objets; enſuite nous en découvrons les proportions générales & particulières, & enfin les moindres parties. C'eſt en ſuivant la même marche, que le peintre doit commencer par ſe repréſenter un lieu dans lequel ſe paſſe une action, pour raſſembler enſuite dans ſon imagination les objets qui doivent le remplir; c'eſt-à-dire, ceux qui ſont néceſſaires à l'invention. Après quoi il penſera immédiatement à la manière dont chaque objet doit être placé, tant par rapport à l'enſemble que rélativement à chaque figure & à chaque membre des figures en particulier: cette partie appartient à la compoſition. Enfin, il reglera la figure ou la forme particulière de chaque choſe: c'eſt cette partie qu'on appelle le deſſin.

Ma

Mais comme ces formes ne peuvent pas se rendre parfaitement telles qu'elles sont sur une superficie plane, le dessin a besoin pour cela des lumières & des ombres, qui composent la partie du clair-obscur. Lorsque les formes des corps sont déterminées, il faut passer à leurs couleurs locales, & à la manière de faire connoître, plus ou moins, suivant la convenance, leur essence & leur contexture. Je ne parle ici de tout cela qu'en général; mais chacune des parties que je viens de nommer demande une étude particulière très-suivie, sans quoi il est impossible de s'en pénétrer; de même qu'on ne peut pas parvenir à construire un édifice sans en avoir préparé les matériaux. Je m'étendrai plus amplement sur chacune de ces parties dans la suite.

Le mot *Peinture* peut se prendre en deux sens, savoir, comme l'art même, ou comme production de l'art. Dans le second sens, toute surface sur laquelle on aura disposé différentes couleurs d'une certaine manière & suivant certains principes, est appellée peinture, laquelle sera plus ou moins parfaite, selon le talent & l'esprit de celui qui l'aura exécutée. Mais dans le premier sens, c'est-à-dire, comme art créateur, il a pour objet l'imitation exacte de la vérité, ou des objets visibles, de la manière qu'ils se présentent à notre vue. Pour parvenir à cette fin on se sert des moyens dont nous allons parler, en commençant par l'imitation.

La peinture imite l'apparence de la nature par l'emploi des cinq couleurs que nous avons désignées plus haut; savoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le

noir, qui lui fervent de matériaux. Quoique le blanc & le noir ne foient pas véritablement des couleurs, le peintre doit néanmoins les regarder comme telles, par le grand avantage qu'il en retire pour repréfenter la lumière & l'ombre; puifque l'art n'offre point d'autre moyen pour y parvenir, quoi que ce ne foit même encore qu'imparfaitement, pour les raifons que je déduirai dans la fuite. Quant aux autres couleurs, telles que l'orangé, le pourpre, le violet & le verd, ce ne font que des teintes compofées de deux couleurs, ainfi que nous le prouvent (outre l'expérience dans la peinture) l'arc-en-ciel & le prifme, où ces couleurs ne fe trouvent que dans l'endroit où elles fe forment par l'interfection des rayons des trois couleurs primitives. Le verd par conféquent fe trouve placé entre le bleu & le jaune; l'orangé entre le jaune & le rouge; & le pourpre ou le violet entre le rouge & le bleu. Ces cinq couleurs font donc les matériaux dont fe fert le peintre pour faire paroître, fur une furface plane, différens objets détachés les uns des autres, dont une partie eft éclairée, tandis que l'autre partie fe trouve privée de la lumière immédiate, & n'eft éclairée que par la lumière qui fe trouve mêlée dans la maffe de l'air ambiant, ou ne reçoit que les reflets de lumière qui partent d'autres corps, ou enfin refte totalement dans l'ombre. Cette imitation dépend de l'uniformité des formes, & de leur rapport en quantité & qualité avec celles de la nature; mais comme ces parties des corps vont à l'infini, l'art du peintre confifte à favoir choifir ce qu'il doit & peut imiter. Pour cela, il faut qu'il obferve l'effet que font les

objets en les considérant dans leur masse entière, & à la distance convenable pour que l'œil puisse en embrasser l'ensemble ; sinon il n'en fera bien que quelque partie, & non pas un tout régulier. En outre il faut remarquer qu'il n'y a point dans la peinture de lumière ni d'ombre véritable, c'est-à-dire, de privation totale de la lumière ; & que la toile ou le panneau est une superficie plane, qui reçoit la lumière sur toutes ses parties. Comme le noir, dont on se sert en peinture, n'est pas en lui-même plus sombre que tout autre corps noir éclairé, il faut un art particulier pour faire qu'en peinture le noir paroisse une privation de la lumière. Par la même raison, il est nécessaire de beaucoup de talent pour faire paroître les ombres des ombres véritables, & non des tâches d'une couleur plus obscure que les couleurs locales des objets naturels. J'enseignerai la manière de faire toutes ces choses à l'article où je parlerai du coloris.

La même difficulté, mais beaucoup plus grande encore, se trouve dans les lumières, parce que le tableau ne peut se voir que dans une situation où la lumière qu'il reçoit ne réfléchisse point vers les yeux du spectateur, sans quoi les lumières & les ombres en formeroient une espèce de miroir ; & les lumières en paroîtroient plus ou moins claires, selon que la superficie en seroit polie. Or, comme les lumières d'un tableau, quelques blanches qu'elles soient, ne peuvent être que la clarté de la demi-teinte d'un corps blanc, le peintre qui veut imiter un corps d'une surface unie ou polie qui réfléchisse la lumière, doit employer beaucoup d'art ; &

il n'y parviendra même jamais parfaitement. Je lui conseille donc d'en éviter l'occasion & de soumettre les objets qu'il veut peindre au pouvoir de l'art. Il y a une infinité de cas dans lesquels il est impossible de peindre un corps lumineux, & les lumières d'un objet blanc. En un mot, il n'y a, pour ainsi dire, rien dans la nature que le peintre puisse copier comme il le voit; & s'il se trouvoit un autre artiste qui, comme M. Denner d'Hambourg, eut la patience de faire chaque ride & chaque cheveu avec son ombre, & de représenter dans la pupile de l'œil toute la fenêtre d'un appartement avec les nuages qui circulent dans l'air; & quand même il exécuteroit tout cela encore mieux que lui (chose unique & admirable dans son genre) une telle peinture ne pourroit jamais représenter la vérité, à moins qu'on ne le vit toujours à la même distance que celle où le peintre l'a faite: en voici la raison. En voyant un ouvrage de peinture on y remarque toujours quelque chose qui nous fait connoître que ce n'est point la vérité qui se présente à nos yeux. Supposons qu'un tableau soit parfait dans toutes ses parties, qu'il se trouve placé dans son vrai point de vue, qu'il n'y ait qu'une seule distance déterminée à laquelle on puisse le voir, que la lumière du lieu où on le voit soit exactement celle qu'il faudroit pour produire le même effet de clair-obscur sur les objets que celui de la nature: malgré toutes ces conditions nous serons détrompés par la superficie plane, par les touches mêmes du pinceau, par le défaut d'air qui devroit se trouver entre les objets isolés; outre que le clair-obscur & les lumières s'affoibliront aussi-bien que les ombres, par l'interposition de l'air ambiant, qui dé-

truira par conſéquent les effets du pénible travail du peintre. D'où j'infere que, pour bien imiter la nature, non d'une manière ſervile mais judicieuſe, il ne faut rendre la vérité que comme elle peut l'être, en lui donnant la diſpoſition propre de l'objet & de l'idée qu'on veut faire concevoir au ſpectateur, en conſervant à chaque forme la qualité & la propriété caractériſtiques dans toutes les parties de l'art; en repréſentant chaque choſe d'une manière nette, qui le diſtingue de toutes les autres; enfin, en imitant la nature de la manière la plus convenable pour faire comprendre au ſpectateur l'idée de l'artiſte.

Les grands maîtres ont ſuivi deux routes pour parvenir à tout ce que nous venons de dire. Les uns ont rejeté les parties qui n'étoient pas abſolument néceſſaires à leur but, & ont, par ce moyen, beaucoup détaché celles qu'ils vouloient faire paroître davantage; d'autres ont recherché toutes les parties expreſſives, & les ont fortement prononcées, pour donner une idée claire de ce qu'ils vouloient rendre. Le Corrége a été le plus grand de ceux de la première claſſe, & Raphaël celui qui s'eſt le plus diſtingué parmi ceux de la ſeconde; mais tous deux, dans leur ſtyle particulier, ont porté la peinture à ſon plus haut degré de perfection; puiſque, ſelon moi, le plus grand effort que puiſſe entreprendre l'art, c'eſt de faire paroître un tableau comme ſi l'on voyoit les objets au travers d'un verre plus ou moins trouble ou terne. Je paſſe ici ſous ſilence pluſieurs autres objections que je produirai en parlant de chaque partie de la peinture qu'elles ont pour objet.

§. I I.

Du Deſſin.

PAR deſſin on entend principalement le contour ou la circonférence des objets avec les proportions de leur longueur, de leur largeur & de leur forme. Il faut donc qu'on examine quelles ſont les formes les plus gracieuſes, pour s'en ſervir, afin que l'ouvrage faſſe un effet agréable; ce qui doit non-ſeulement s'obſerver pour les figures, mais encore pour les eſpaces qui reſtent entre les figures, ainſi qu'entre leurs membres. Ce ſont les formes les plus variées qui ſont les plus agréables; & les plus déſagréables ſont celles qui ſe répètent en elles-mêmes, telles que la carrée & la ronde: la première, à cauſe qu'étant compoſée de quatre lignes, qui forment, deux à deux, deux paralleles; & la ſeconde parce qu'elle offre par-tout la même ligne, & ne préſente aucune variété à la vue, & par conſéquent nulle grace. L'ovale ou l'éliptique n'eſt pas auſſi uniforme. La triangulaire eſt la moins déſagréable de toutes les figures régulières, parce que les angles en ſont de nombre inégal, & que ſes lignes ne forment point de parallele.

Il faut abſolument éviter, en peinture, toute répétition de lignes & de formes, toute eſpèce de lignes paralleles, ainſi que les angles d'un degré égal, mais ſur-tout les angles droits, parce qu'elles ne laiſſent pas la liberté de varier

leur grandeur; tandis que les autres permettent de les faire ou plus grands, ou plus petits, c'eſt-à-dire, plus aigus ou plus obtus; & il eſt plus facile d'en varier la grandeur à volonté dans les autres figures.

Il eſt néceſſaire pour cela que le peintre ſache bien la perſpective, puiſque c'eſt par ſon moyen qu'il peut varier toutes les formes régulières, en faiſant, par exemple, d'un carré un trapèze ou une figure irrégulière; en agrandiſſant ou en reſſerrant un triangle; en changeant le cercle en élipſe, & en évitant ainſi toute eſpèce de répétition. Enfin, ſi un membre ſe préſente dans ſa proportion géométrique, le membre correſpondant doit être vu en raccourci, afin de produire la variété.

Aucune forme ne doit être uniforme; les lignes droites mêmes doivent être changées en lignes ondoyantes ou ſerpentines, mais ſans que cela nuiſe à la forme principale, en obſervant que les portions de cercle tiennent en différens points de diſtance & d'élévation à la ligne droite, & ne forment aucun angle, mais faſſent ſuccèder alternativement une concave à une convexe. Cette ligne ondoyante eſt ſans contredit la plus propre à donner de la grace & de l'élegance au contour; vu que ſans altérer la rondeur ou l'elévation d'un membre, elle ſert à le faire paroître plus ou moins leger; puiſqu'en donnant plus de convexité aux parties ſaillantes que de concavité aux parties rentrantes, on produira la peſanteur; au lieu qu'en opérant d'une manière contraire on obtiendra la légèreté. On doit donc chercher à donner une exacte proportion à ces deux eſpèces de formes, ainſi que je

l'expliquerai plus amplement en parlant de la grace du deſſin.

On ne peut pas introduire d'angle dans un corps nud, à moins qu'un muſcle ou une partie ſe trouve caché derrière un autre, parce que dans ce cas il s'y forme un angle par une eſpèce d'interſection ; mais il faut bien obſerver alors la naiſſance de ce muſcle ou de cette partie, en quoi pluſieurs peintres ont péché, faute de ſavoir l'anatomie. Ces interſections ſe font de différentes manières. Elles ont lieu dans les membres qui ſe voient en entier, lorſque l'obliquité d'un muſcle prend ſon origine dans la partie qu'on n'apperçoit pas ; & dans les raccourcis, parce qu'il arrive ſouvent qu'un muſcle eſt interrompu quand la partie charnue couvre la concave qui la lie à la partie tendineuſe ; voila pourquoi il y a tant d'interſections dans les raccourcis, parce que toutes les formes convexes cachent ou diminuent les concaves. C'eſt par cette raiſon que les peintres attentifs évitent, autant qu'il eſt poſſible, de faire des raccourcis dans les objets gracieux ; & quand ils ne peuvent pas les éviter, ils en mettent alors le moins qu'il ſe peut, & ſeulement ceux qui ſont abſolument néceſſaires. Mais on les emploie avec ſuccès dans les ſujets d'un caractère auſtère & d'une grande expreſſion, auxquels on peut donner un ſtyle altéré ; & il en eſt de même lorſqu'un membre en coupe un autre, & qu'ils forment enſemble des angles. Il faut obſerver alors où ſe fait la ligne d'interſection, parce que ſi le membre qui ſe trouve caché derrière l'autre le croiſe à la naiſſance de ſa convexité, cela bleſſera la vue, à cauſe

caufe que ces lignes paroîtront incompatibles, vu que l'une fe montrera en-dehors & l'autre en-dedans. S'il n'eft abfolument pas poffible d'éviter cette rencontre de lignes, on pourra y remédier en couvrant cette partie de quelque draperie, ou en faifant l'interfection dans la partie la plus droite du membre qu'on veut cacher; & fi cela ne peut pas avoir lieu, on doit tâcher que l'interfection fe faffe alors à l'endroit où la ligne courbe eft la plus grande, afin que la même efpèce de ligne fe trouve auffi de l'autre côté.

J'ai dit que le peintre doit éviter les figures parfaitement géométriques; il faut donc qu'il obferve que, lorfqu'il fe préfente quelque forme angulaire, il ne termine point la ligne en angle, mais en une petite portion de cercle; puifque de cette manière on offre à la vue une variété de formes qui conftitue la grace. Si, au contraire, il y a une forme ronde, on peut la varier en faifant quelques rempliffages, & en rendant la ligne ondoyante. Enfin, il faut regarder comme un principe certain, qu'aucune figure ne doit être ni parfaitement angulaire, ni parfaitement ronde; car rien ne bleffe davantage la vue.

Ces obfervations peuvent fe faire fur les ouvrages des maîtres qui ont eu le meilleur deffin, & furtout de ceux dont le deffin eft du meilleur goût, tels que les Caraches & quelques-uns de leurs difciples, qui, dans le cas même qu'ils euffent eu à repréfenter, par exemple, une pierre taillée fuivant toute la rigueur de l'art, l'auroient fans doute fait avec des angles interrompus. Dans le deffin on comprend

toute cette partie de la peinture qui sert à déterminer les formes des corps ; & quoique cette partie ne puisse pas être séparée du clair-obscur, elle s'entend néanmoins particulièrement des traits qui forment les contours ou les dernieres extrêmités que nous voyons des corps. Cette partie est composée de deux autres principales ; savoir, de la connoissance de la forme propre à l'objet, & de la manière dont on le voit. La seconde semble appartenir à l'optique, laquelle tient à la peinture par la perspective, qui est une partie de l'optique ; & la première, quant au corps humain en particulier & à celui de tous les animaux en général, dépend de l'anatomie ; & quant aux autres corps, de la connoissance de leurs formes particulières, imprimées dans la mémoire par le moyen de la géométrie.

Il faut que nous remarquions néanmoins ici, que la géométrie propre à la peinture, n'est pas tout-à-fait la même que la géométrie ordinaire ; parce que le peintre doit connoître les raisons ou les causes des formes pour les tracer à vue d'œil & avec une main sure & légère ; car il seroit inutile de savoir la géométrie comme Euclide, si l'on n'étoit pas en état de dessiner les figures sans règle & sans compas : ce qui ne s'acquiert que par une habitude de voir les objets avec beaucoup de justesse. Voila donc la base fondamentale du dessin, sans laquelle le peintre ne peut jamais exécuter ce que lui aura enseigné la théorie ; parce que devant exprimer dans la peinture les formes qu'on voit dans la nature, telles qu'elles se présentent à la vue, & que la beauté des formes dépend de ce plus ou moins qui détermine leur

caractère ; ce plus ou ce moins nous donne ou nous ôte l'idée des formes. La première chofe que doit donc obferver celui qui veut parvenir à un bon deffin, c'eft la forme des objets qu'il veut imiter ; & la feconde, la manière dont ces objets fe préfentent à la vue. A la forme particulière des corps appartient encore le rapport des parties, c'eft-à-dire, l'analogie qu'il y a entr'elles, à laquelle on donne communément le nom de proportion. Je formerai de ceci un chapitre particulier lorfque je parlerai des proportions du corps humain ; en remarquant feulement ici, que chaque corps entier offre un caractère général, c'eft-à-dire, que tout corps eft compofé de formes ou carrées, ou triangulaires, ou rondes ; & quoique ces formes foient infiniment variées, elles confervent néanmoins toujours le caractère que leur a imprimé la nature, & qui fert à les diftinguer. Quand on veut donc parvenir à la beauté du deffin, il faut obferver exactement les formes caractèriftiques de chaque corps, pour en donner une idée diftincte dans les ouvrages qu'on fait, fans s'arrêter aux petits détails accidentels ; mais fans négliger cependant les parties, quelques petites qu'elles foient, qui fervent à la conftruction du corps. Quand je dis petits détails, j'entends les chofes accidentelles ; comme, par exemple, fi un corps fec avoit par accident un mufcle gros ou rond, ainfi que cela peut arriver par l'ufage continuel d'une telle partie, ou par une complexion particulière, ou par l'état de fanté de l'individu, le peintre ne doit pas l'imiter ; mais il faut qu'il fuppofe que cet homme eft conftruit d'une manière uniforme dans toutes fes parties, afin de ne

pas nuire à l'idée générale qu'il veut donner au ſpectateur d'un homme ſec. Il en eſt de même d'un ſujet robuſte, ſvelte, gras, jeune ou vieux; car dans un corps d'un caractère déterminé il y a toujours quelque partie, quoique belle d'ailleurs, d'une forme & d'un caractère différent du tout, ou de la majeure partie des autres membres qui en compoſent l'enſemble; mais ce ſeroit un défaut révoltant que de bleſſer l'unité générale de ce corps en imitant cette eſpèce d'erreur de la nature.

Il eſt de plus néceſſaire de ne point altérer, par quelque motif que ce ſoit, ni le caractère, ni la forme, ni la proportion que la nature a donné à un corps ou à quelqu'une de ſes parties: voila pourquoi, par exemple, il ne faut jamais donner au muſcle une forme carrée ou ronde, parce que ce ſeroit changer la nature & contrevenir à ſes loix immuables, en pêchant contre la vraiſemblance; mais on peut cependant embellir une partie, ainſi qu'alonger plus ou moins un muſcle. De même, ſi la nature a fait une choſe grande & une autre petite, on ſe gardera de les réduire à une grandeur égale; & bien moins encore de faire les petites grandes, ou les grandes petites. Ce que je viens de dire de l'idée générale & du caractère d'une figure entière, je le dis auſſi des formes carrées & des autres; non que je prétende qu'il faille changer la forme particulière des muſcles ou des parties; je veux ſeulement faire entendre que ſi le muſcle eſt d'une nature ronde, il faut en faire les méplats petits, ou les carrés plus angulaires que ceux de tous les autres muſcles, ſans cependant ceſſer de les faire pa-

roître ronds en comparaiſon des autres, qui ont une figure différente.

Pour ce qui eſt des formes, il eſt néceſſaire auſſi que le peintre conſidère qu'aucun corps n'eſt, pour ainſi dire, parfaitement angulaire, ni parfaitement rond, & que la variété de ces formes fait un certain effet en peinture, qui donne l'idée de mouvement, de flexibilité & de vie. Chaque ligne a en elle-même la propriété d'exprimer une qualité du corps qu'elle circonſcrit; ainſi, par exemple, la ligne droite donne l'idée d'extention & de dureté ou roideur; la ligne courbe, au contraire, fait naître l'idée de flexibilité; la ligne éliptique poſée horizontalement repréſente les corps tendres & humides; celle qui eſt ondoyante, en forme d'une *S*, imprime une image de vie; & ainſi toutes les autres lignes ont des ſignifications différentes, ſuivant la manière dont elles ſont employées & la place qu'elles occupent.

On pourroit s'étendre beaucoup ſi l'on vouloit parler de toutes les circonſtances qui exigent des obſervations particulières ſur chaque forme, & de tout ce qui ſe préſente, à cet égatd, dans la peinture; mais je me bornerai ici à rappeller qu'il faut éviter les raccourcis, ſur-tout dans les objets gracieux & beaux, qui ne ſouffrent aucune altération dans leurs formes; effet ordinaire du raccourci, parce qu'un membre ou une partie quelconque vu en raccourci n'admet qu'un ſeul point de vue, & paroît faux ou difforme du moment qu'il n'eſt plus placé dans la ſituation qui lui eſt convenable.

§. III.

Du Clair-Obscur.

LA partie de la peinture appellée clair-obscur, ou pour mieux dire, l'art de distribuer les lumières & les ombres, peut être considéré, ainsi que les autres parties de l'art, sous deux points de vue différens; savoir, comme nécessaire & simplement vraie, & comme vraisemblable ou idéale. Mais avant de parler des règles particulières du clair-obscur, il faut que nous fassions les observations suivantes: 1°. S'il n'y avoit point de lumière, tous les objets corporels seroient ténébreux. 2°. L'air est une masse dans laquelle il se trouve mêlé des corpuscules hétérogènes. 3°. La lumière qui tombe sur un objet en réjaillit, & forme ce qu'on appelle reflets ou reverbérations; ce qui a plus ou moins lieu, suivant que la superficie de l'objet est polie ou rude. 4°. Tous les corps convexes réfléchissent les rayons de la lumière, suivant leur plus ou moins de courbure, comme si les reflets partoient du point central de convexité; tandis que les concaves les unissent à l'endroit où seroit le centre de leur courbure. 5°. On ne voit la lumière sur un corps poli & plane, qu'à l'endroit où se forme un angle égal à la ligne du rayon visuel de celui qui regarde ce corps. 6°. Dans les corps rudes & bruts, dont la surface est grossière & poreuse, chaque particule est

plus ou moins reluisante, & la lumière semble s'en dilater davantage, parce que les rayons en réflechissent de toutes les parties de la superficie; mais leur petitesse fait qu'ils se perdent, pour ainsi dire, dans le vague de l'air, & forment une lumière spacieuse, mais foible.

C'est la partie du clair-obscur qui, lorsqu'elle est bien traitée, produit le plus brillant effet dans la peinture. C'est elle qui rend les formes plus distinctes; car le contour n'est qu'une espèce de section particulière des corps; & l'on sait qu'un globe sans lumière & sans ombre fait le même effet qu'un simple disque.

C'est donc le clair-obscur qui, après la perspective linéaire, contribue à faire paroître, sur une surface plane, les objets en relief & d'une forme variée & distincte. La perspective aërienne tient aussi au clair-obscur; & il est nécessaire de faire remarquer ici qu'il n'y a, pour ainsi dire, point d'angle parfait dans la nature, & que les angles n'y sont que deux petites courbes qui se terminent en deux lignes divergentes. Il faut donc que le peintre qui entend bien le clair-obscur évite les angles géométriques, qui le forceroient à être dur. Ces angles ne peuvent convenir qu'à quelques contours fort éclairés; on ne doit donc pas les faire d'une manière décidée, ni d'un ton véritablement lumineux, mais en demi-teinte; parce qu'il est impossible que la lumière qui tombe sur l'angle d'un corps puisse réfléchir par angle égal vers nos yeux de la dernière extrémité du contour; car si la lumière pouvoit produire cet effet, l'objet entier nous paroîtroit obscur, avec une très-foible lumière sur le contour: ce qui ne peut pas être; mais

en ſuppoſant que cela pourroit avoir lieu, l'objet ne ſauroit plus alors faire plaiſir à la vue, à cauſe que toute la clarté en ſeroit détruite.

Nous devons remarquer auſſi que les corps dont quelque partie ou le fond même de la ſuperficie eſt poli, réfléchiſſent en partie les rayons qui y tombent, & jetent dans l'air ambiant qui les environne une nouvelle lumière, impregnée d'une teinte de la couleur locale de ces objets. J'ai cru devoir faire ces obſervations, afin qu'on comprit mieux de quelle importance il eſt que les contours ſoient doux & ſuaves; & que ſi dans la nature on en voit qui paroiſſent tranchans, cela provient de ce qu'un corps éclairé ſe diſtingue infiniment d'un autre corps qui ne l'eſt pas, & de ce qu'il y a alors entr'eux ou une véritable lumière, ou une véritable obſcurité; ce qui ne peut pas avoir lieu dans la peinture, ainſi que nous l'avons déja remarqué plus haut.

En comparant la lumière du contour d'une figure avec celle qui ſe trouve ſur le relief du milieu, qui eſt le plus proche de notre œil, on y trouvera toujours deux ou trois degrés de différence. Le peintre doit donc en agir de même, & dégrader d'un tiers la couleur locale du contour, afin de ſoutenir le relief. Quelques grands maîtres, pour obtenir à-la-fois ces deux effets, ont obſervé la juſte dégradation ſur l'objet principal & éclairé, & lui ont ſuppoſé pour fond un objet obſcur & ſombre par ſa nature. C'eſt ſuivant ces principes, par exemple, que le Corrége a ſouvent opéré. Quand on veut donc produire, en peinture ou dans le deſſin, l'effet d'un relief véritable, on doit premièrement examiner quelle

quelle eſt la force qu'on peut donner à la forme & à l'attitude de l'objet qu'on veut repréſenter, pour conſidérer quelle direction prendra le rayon de lumière relativement à la ligne horizontale que l'œil forme avec l'objet. Ces obſervations ſerviront à faire comprendre les effets de la lumière ſur les corps réels, ainſi qu'à ſe former une idée des objets que l'on ne voit pas. On doit remarquer enſuite de quelle manière on placera un objet, ſoit plane ou rond, pour qu'il reçoive la lumière & puiſſe la réflechir vers l'œil avec un angle égal. Voila les conſidérations qu'il faut faire ſur le contour & le relief des corps.

Les lumières, ou plutôt les corps lumineux dont on fait uſage dans la peinture ſont de trois eſpèces; ſavoir, le ſoleil, le feu & l'air. C'eſt de cette dernière lumière dont on ſe ſert communément dans la peinture, & on l'emploie de deux manières différentes; ſavoir, *ſerrée* & *ouverte* *. La lumière ſerrée doit être conſidérée comme un nouveau corps lumineux de la grandeur de l'ouverture ou de la fenêtre par laquelle tombe cette lumière, & comme ſi elle n'étoit éloignée qu'à cette même diſtance. Cette lumière peut être regardée comme une eſpèce de lumière de reflet; car quoique le ſoleil ſe trouve lui-même du côté oppoſé, hors de la fenêtre, une partie de ſa

* Michel-Ange, ſombre & auſtère dans ſa manière, s'eſt ordinairement ſervi de la lumière *ſerrée*; tandis que le Guide, qui aima toujours le plaiſir, a choiſi la lumière *ouverte*. *Note du Traducteur*.

lumière, parfaite & invariable, entre néanmoins dans l'appartement; voilà pourquoi le peintre doit choisir pour son travail le jour qui vient du nord. La lumière ouverte de l'air, sans soleil, se communique aussi de deux manières différentes: l'une quand le soleil est couvert de nuages & que sa lumière, y perçant au travers, forme une clarté foible, mais qui vient cependant du côté où est le soleil; l'autre lorsque le ciel est serein, & que les objets qui sont dans l'ombre sont éclairés par l'air ambiant; ce qui fait que la lumière paroît y tomber verticalement. Quand un objet fort éloigné en empêche un autre de recevoir les rayons du soleil, la lumière qui éclaire ce dernier objet ressemble alors à celle d'un ciel couvert de nuages.

Il est, pour ainsi dire, inutile de parler de la lumière du soleil à découvert, parce qu'il n'est pas possible de la bien imiter. Je remarquerai seulement que la lumière du soleil n'admet point d'autre dégradation que celle de la position du corps qui la reçoit. La lumière du feu est soumise aux mêmes règles que la lumière serrée, & l'on doit toujours calculer sa force d'après sa grandeur C'est la lumière de l'air ouvert qui est la moins favorable pour le peintre, parce que toute la masse de l'air se trouve également éclairée. Les ombres se perdent quand le corps lumineux est petit, c'est-à-dire, lorsqu'il est moins grand que l'objet éclairé, dont la majeure partie se trouve privée de lumière; & la projection des ombres qu'il produit sur d'autres objets, est d'autant plus grande que ces objets sont plus éloignés de celui qui les occasionne. Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une

fenêtre plus grande que ces corps, se resserrent & se perdent plus ou moins promptement, suivant la grandeur de la lumière. Les corps qui sont exposés à la lumière ouverte, sans soleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de la lumière les objets qui sont près d'eux, parce que toute la masse de l'air se trouve également impregnée de lumière. La lumière du soleil est d'une force égale dans toutes ses parties, & la projection des ombres suit la direction du corps qui les produit. Il est essentiel de remarquer aussi que les ombres ne sont jamais tout-à-fait privées de lumière, & qu'elles ne sont obscures qu'en comparaison d'autres lumières plus fortes. Les rayons qui frappent nos yeux par la réflexion d'un corps éclairé, les éblouissent de manière que nous confondons les objets qui sont éclairés d'une foible lumière. Lorsque le degré de lumière que nous appellons ombre, pour le distinguer d'une lumière plus vive, est universel, comme quand des nuages cachent entièrement le soleil, nous voyons d'une manière claire & distincte ces mêmes objets qui nous paroissoient dans l'ombre, parce qu'il n'y a plus cette lumière qui éblouissoit la vue. La même chose arrive lorsqu'on garantit l'œil avec la main contre la lumière, pour mieux discerner les objets; ainsi que nous voyons plus distinctement les objets peu éclairés lorsque nous en approchons davantage, parce qu'il se trouve alors, entre l'œil & l'objet, une moindre quantité de lumière, & que par conséquent la vue est moins éblouie. Ainsi le peintre doit en conclure que les objets qui se trouvent près de l'œil doivent se distinguer même dans l'ombre; & qu'il ne faut par conséquent pas qu'il en fasse les ombres aussi obscures que

celles des objets placés à une grande diſtance, & qui ſe confondent dans une couleur vague, par un mêlange de lumière & d'obſcurité, tirant ſur le bleuâtre, à cauſe des corpuſcules éclairés qui circulent dans l'air entre l'œil & l'endroit obſcur. Enfin, il faut qu'il obſerve les loix de la perſpective aërienne, qui a ſes principes fixes comme la perſpective linéaire, relativement à la dégradation de la force du clair-obſcur. Suppoſons, par exemple, pluſieurs plans carrés, chacun d'un palme, diſpoſés en perſpective, & qu'il y ait une figure ſur le premier, ſur le ſecond, ſur le troiſième de ces plans, & ainſi de ſuite; je dis que, ſi par la proximité de diſtance, la ſeconde figure ne diminue que d'un tiers de la grandeur de la première, la troiſième ne perdra qu'un quart de la grandeur de la ſeconde, & toutes les autres ſuivantes varieront toujours moins entr'elles, à raiſon de leur plus grand éloignement de l'œil du ſpectateur. La même choſe a donc lieu dans la perſpective aërienne; parce que, s'il y a un degré de différence de la première à la ſeconde figure, il y en aura moins de la ſeconde à la troiſième; & cette différence ira toujours en diminuant, ainſi qu'on peut l'obſerver par les montagnes & par les villes qu'on voit dans l'éloignement. Une maiſon qui ſe trouve proche de nous diffère infiniment en grandeur & en force de clair-obſcur d'une autre toute ſemblable vue à une lieue de diſtance; mais ſi l'on voit une ville dans l'éloignement de quinze lieues, la maiſon qui ſe trouvera à une lieue plus en-delà, n'offrira, pour ainſi dire, aucune différence d'une autre pareille qui ſera ſituée dans la ville. Il en eſt de même des montagnes qu'on voit à une grande diſtance,

Je crois qu'il n'eſt pas néceſſaire de donner de cela une démonſtration ſcientifique, puiſque l'expérience ſeule ſuffit pour prouver clairement cette vérité. La même dégradation ſubſiſte dans la lumière. S'il y a, par exemple, un degré de différence du premier au ſecond objet; il y en aura beaucoup moins, à diſtance égale, du ſecond au troiſième, & bien moins encore du quatrième au cinquième. La dégradation ſera plus ou moins ſenſible, ſelon que le corps lumineux ſera à une diſtance plus ou moins grande. S'il eſt proche de l'objet la dégradation ſera forte, parce que les premiers objets recevront une plus grande quantité de rayons de lumière que les ſeconds, & par conſéquent que les autres ſuivans; à cauſe que plus les lignes des rayons s'éloignent du point de vue, plus elles deviennent égales & forment moins des angles; & lorſque le corps lumineux eſt fort éloigné, comme le ſoleil, les rayons ſont alors, pour ainſi dire, parallèles entr'eux, & leur différence eſt ſi foible dans toute l'étendue du monde éclairé, en un même tems donné, qu'elle devient imperceptible à nos yeux.

Il y a deux cauſes générales par leſquelles la lumière la plus vive s'affoiblit & perd plus ou moins de ſon intenſité: la première, c'eſt la diſtance des corps lumineux, & l'autre l'éloignement dans lequel nous voyons les objets. Lorſque ces deux cauſes ſe réuniſſent enſemble, le clair-obſcur de l'objet qu'on veut repréſenter eſt alors très-foible; tandis que, ſi la lumière eſt éloignée & l'œil près de l'objet, la clarté générale en ſera, à la vérité, très-foible, mais la ſuperficie en ſera vive & bien déterminée; parce que nos yeux étant proche de l'objet, nous

en voyons d'une *manière determinée* les points ſur leſquels ſe répand la lumière. Mais lorſqu'un objet eſt proche de la lumière & éloigné de l'œil, la lumière générale en ſera forte, mais ſa force ſera répandue d'une manière vague dans la maſſe de la clarté ; à cauſe que cette lumière étant comme un ſeul point dans la diſtance devient infiniment petite, & ſe perd dans l'eſpace de l'air avant qu'elle vienne á frapper notre vue. Il en eſt de même des ombres : celles des corps qui ſont proches de notre vue doivent être plus claires, & les corps paroîtront plus obſcurs ; & dans les endroits où la lumière ne peut pas pénétrer, les ombres feront plus fortes & plus décidées. Au contraire, les ombres générales des objets éloignés de la vue doivent être plus profondes ; mais les endroits les plus petits & les plus fortement ombrées doivent ſe confondre dans la maſſe générale d'ombre, juſqu'à ce que l'interpoſition d'une certaine quantité d'air affoibliſſe l'obſcurité des ombres, & rende indéciſe enfin juſqu'à la couleur locale même des objets.

Il faut obſerver auſſi que le clair-obſcur eſt la partie de la peinture par laquelle on décide les formes, & qui ſert à détacher les objets d'une ſurface plane, & à leur donner du relief. Les corps ne peuvent avoir que trois eſpèces de formes, qui ſont compoſées d'une ſuperficie droite, ou d'une courbe, ou d'une mixte. Il n'y a qu'une eſpèce de ſuperficie droite, mais il y en a deux eſpèces de courbes, la concave & la convexe ; & ce ſont les mixtes qui ſont les plus variées. Or, comme la partie des lumières & des ombres ſert à développer les formes, il faut avoir ſoin que les courbes n'aient point d'angle,

c'eſt-à-dire, aucune diverſité dans le degré de réflexion. Pour bien rendre ces formes par le clair-obſcur, on doit donc obſerver que depuis le foyer de lumière juſqu'à la demi-teinte, & de la demi-teinte juſqu'à l'ombre, ainſi que de l'ombre juſqu'au reflet, il ne doit pas y avoir de diverſité totale de teinte; mais qu'une dégradation imperceptible doit toujours, plus ou moins, précéder ce changement de ton, ſuivant la nature de la courbe qu'on repréſente. Les corps angulaires, ou composés de lignes droites, ce qui eſt la même choſe, doivent avoir le clair-obſcur de teintes interrompues, ſuivant leur forme, dont la ſuperficie change continuellement de direction. Les corps mixtes doivent, par ces mêmes raiſons, avoir un clair-obſcur de teintes mixtes.

---

§. IV.

Du Coloris.

LE coloris eſt cette partie de la peinture qui ſert non-ſeulement à repréſenter les ſimples apparences générales des objets colorés, mais encore à faire connoître au ſpectateur leurs qualités particulières, telles, par exemple, que la dureté, la poroſité, l'humidité, la ſéchereſſe, ainſi que toutes les qualités mixtes. Les matériaux propres à cette opération ſont les cinq couleurs dont nous avons parlé plus haut; ſavoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le noir. Les couleurs ſecondaires, ou les premières teintes, compoſées du mêlange de ces couleurs

franches, font l'orangé, le verd, le violet, le gris cendré & le gris brun. Toutes ces couleurs fe forment de deux couleurs parfaites, mêlées enfemble; mais fi on les rompt par une troifième, elles perdent toute leur beauté.

La nature nous donne deux efpèces de couleurs; favoir, les obfcures tranfparentes, & les diaphanes claires. Il y a auffi des couleurs opaquement obfcures, comme la laque, l'azur, le noir d'ivoire, & autres femblables; mais elles ne peuvent pas atteindre à cette opacité que l'on obtient par les couleurs tranfparentes. La différence qu'il y a entre un corps tranfparent & un opaque, confifte en ce que les rayons de lumière pénètrent dans le corps tranfparent & y paffent même au travers; au lieu qu'ils s'arrêtent fur la fuperficie des corps opaques & en réfléchiffent. Les corps mixtes, dont quelques parties font diaphanes & d'autres opaques, reçoivent de même les rayons de lumière, dont une partie refte fur la fuperficie, & dont l'autre partie y entre, & impregne le corps entier de lumière qui y produit alors différentes couleurs, felon qu'elle y forme des angles répétés des rayons de lumière. Là où la fuperficie n'eft qu'imparfaitement éclairée, on voit au travers de fa tranfparence les parties internes qui ne peuvent pas réfléchir la lumière vers nos yeux; ce qui fait qu'elles paroiffent opaques; tandis que là où la fuperficie ne retient point les rayons de lumière, nous y voyons au travers la lumière qui eft répandue dans l'intérieur du corps : effet qui augmente la vivacité des couleurs.

La même chofe arrive dans la peinture, quand on paffe légèrement

légèrement une couleur claire par-deſſus une couleur obſcure : elle la ternit & la rend griſe ; tandis qu'en mettant une couleur obſcure par-deſſus une couleur claire, on obtient, au contraire, une plus grande vivacité. Voilà pourquoi un corps à moitié diaphane ne préſente jamais une couleur pure dans ſes parties éclairées, mais bien dans les endroits où elle eſt pénétrée de rayons de lumière, ſans que la ſuperficie en ſoit éclairée. Il eſt donc à obſerver que, pour faire des carnations délicates, il faut employer beaucoup de teintes rompues, & qu'on ne doit ſe ſervir de couleurs franches que dans les endroits où la peau eſt tirée ſur les os ; parce que ces corps étant blancs par eux-mêmes, & la peau tranſparente, la lumière paſſe au travers, pour être reçue par le corps qui ſe trouve deſſous. Lorſque la lumière eſt fort vive dans les endroits où il y a deſſous la peau une ſubſtance graſſe & ferme, elle y occaſionne encore des teintes, pour ainſi dire, pures, qui ont plus ou moins un œil verdâtre, ſelon que la graiſſe eſt humide dans les endroits où la peau blanche y eſt tendue par-deſſus. Là où il y a beaucoup d'humidité, les teintes ſont bleuâtres ; & la même choſe a lieu par-tout où le ſang eſt couvert d'une peau blanche aſſez épaiſſe pour empêcher que la lumière ne paſſe au travers en aſſez grande quantité pour faire paroître rouge la matière qui compoſe le ſang, qui alors opère le même effet qu'un corps noir ; de ſorte que le blanc qui la couvre n'étant pas parfaitement compacte, doit paroître bleuâtre. Mais quand le ſang n'eſt enveloppé que d'une pellicule tranſparente, il paroît rouge dans la ſuperficie ; & là où la peau eſt entrecoupée, dans ſa ſurface, de petites

veines, où passe par-dessus des endroits humides, il occasionne une couleur pourprée ou violette.

De ce que je viens de dire, on peut conclure, je pense, quelles sont les causes qui donnent au corps humain ses diverses teintes, & comment il faut employer cette variété qui sert à faire connoître la qualité propre à chaque partie. Nous devons donc avoir soin de remarquer, en général, que lorsque la superficie est, par sa nature, plus claire que le corps qu'elle couvre, elle paroît toujours comme mêlangée de particules d'ombres, c'est-à-dire, de petites taches noires. Tandis que si cette superficie est, au contraire, de sa nature, d'une teinte plus obscure que le corps qui s'y trouve dessous, les teintes en sont alors plus pures & plus transparentes, qu'elles ne le seroient s'il s'y trouvoit dessous un corps également obscur. Les chairs dont la peau est plus grossière, doivent être moins variées, parce qu'elles forment un corps plus compacte; tandis que la peau qui couvre parfaitement la chair, ou l'os qui est dessous, doit être fort transparente.

J'ai promis, à l'article du clair-obscur, d'enseigner, le moyen de donner un plus grand degré de vérité à l'ombre, qu'on ne le fait ordinairement; je vais donc parler ici, suivant la même méthode, de la nature & des couleurs des corps éclairées La lumière est une de ces choses dont la nature est couverte du même voile qui cache aux yeux de l'homme la connoissance des premiers principes. Nous nous bornerons donc à parler de ses effets, autant que l'expérience nous permet d'en juger. Il est vraisemblable que la lumière n'est par elle-même douée

d'aucune couleur ; mais comme elle vient à nous en traverſant des matières intermédiaires, elle ſe teint ou ſe colore par le moyen de la réfraction qu'elle fait d'un corps à l'autre, juſqu'à ce qu'elle parvienne à nos yeux. Si le *medium* au travers duquel elle paſſe, ou qui l'entoure, & avec qui elle eſt mêlée, eſt ſubtil & peu chargé de parties hétérogènes, la lumière ſera plus claire, & d'une teinte moins forte ; elle ſera auſſi alors imprégnée davantage du premier degré des couleurs, qui eſt le jaune, & même en aſſez grande quantité du ſecond degré des couleurs, ſavoir, l'orangé. Enſuite elle prend le rouge, & enfin le bleu, puis elle ſe perd dans les ténèbres. Voila donc ce qui produit les différentes couleurs des corps éclairés. Ces couleurs, tant naturelles qu'artificielles, communiquent leurs teintes aux corps qu'elles éclairent ; plus les rayons de cette lumière ſe réfléchiſſent de fois, plus ils éprouvent de réfraction, & plus auſſi leurs couleurs prennent de vigueur. C'eſt l'air qui le premier reçoit la lumière, & qui, par conſéquent, doit néceſſairement être imprégné de ſa couleur ; & plus l'air eſt épais, plus il eſt chargé de couleur. Le peintre qui obſervera bien ce que je viens de dire, en pourra tirer une grande utilité pour l'accord de ſes ouvrages, parce qu'il ſuppoſera une teinte univerſelle, qui ſe mêlera plus ou moins avec toutes ſes couleurs, ſelon la quantité de cet air coloré qu'il croira néceſſaire de ſuppoſer entre les objets. Il faut qu'il obſerve auſſi que les réflets ne portent pas ſeulement avec eux la couleur du corps éclairé dont ils partent, mais encore une partie des couleurs dont ſe trouve imprégnée la lumière : ce qui

ſert beaucoup à l'accord général du tableau, & en particulier à la diſpoſition des couleurs des draperies, dont nous parlerons dans la ſuite.

Il y a deux choſes qui nous font appercevoir les couleurs des corps; mais ſans examiner pour le moment ſi les objets ſont colorés par la nature, ou ſi les couleurs réſultent des formes ſur leſquelles les rayons de la lumière produiſent cet effet, nous remarquerons qu'il faut que le peintre conſidère chaque objet comme s'il étoit naturellement doué par lui-même des couleurs qu'il offre à la vue. Ce qui fait que ces couleurs ſont viſibles, c'eſt que les objets reçoivent la lumière; c'eſt-à-dire, que ces objets ſont diſpoſés de manière que les rayons de la lumière viennent frapper ſur leur ſuperficie; & plus ces rayons tombent perpendiculairement, plus les objets en reçoivent de lumière; ce qui vient de ce que les objets ſont alors placés de manière que la lumière qui y tombe, peut réfléchir vers nos yeux à angle égal. Le corps qui reçoit la lumière forme un miroir lumineux, & c'eſt de l'endroit où la lumière nous paroît la plus forte qu'il part le plus de rayons, qui ſont teints d'une couleur pareille à celle du corps éclairé. Si le corps qui reçoit la lumière eſt diaphane & d'une ſuperficie unie, on n'y voit la lumière réfléchie que d'un ſeul point; mais ſi ce corps eſt opaque & poreux, la lumière en ſera répandue ſur toute la ſurface, par les raiſons expliquées à l'article du clair-obſcur. Dans le cas de cette poroſité, la lumière ſe réfléchit d'une particule du corps vers l'autre; voilà pourquoi nous appercevons alors davantage la couleur locale de ce

corps, que celle de la lumière. Là où le rayon forme un petit angle ſur l'objet, une partie de la couleur locale de ce corps s'y perd, & il s'y forme une teinte compoſée de l'ombre & de la couleur du corps. Enfin, lorſque les rayons de lumière gliſſent tout-à-fait le long d'un objet, ſans pouvoir le frapper, cet objet reſte parfaitement obſcur, à moins qu'il ne ſoit éclairé par la lumière répandue dans l'air ambiant, ou qu'il ne reçoive par reflets la lumière d'un autre corps. Cette lumière reflétée ſera teinte, ou de la couleur locale du corps lumineux, ou de celle du corps qui occaſionne ce reflet, mêlée avec ſa propre couleur & avec celle de la lumière. Les plus fortes ombres doivent être de la couleur de la teinte de l'harmonie générale, parce qu'on ſuppoſe que l'air en eſt déja coloré; ce qui s'entend de même de toutes les draperies, ainſi que de tous les autres corps. Quand on voudra donc bien rendre les lumières des corps telles qu'elles ſont en effet, particulièrement celles des chairs, on doit employer les couleurs opaques, & bien empâter ſon ouvrage, afin qu'il devienne un corps propre à recevoir la lumière & à la réfléchir en grande abondance vers les yeux.

J'ai diſpoſé les couleurs dans le même ordre que la lumière nous les préſente, en paſſant du blanc au jaune, au rouge, au bleu, & enfin au noir. Les objets qui ſont donc de nature à recevoir l'apparence du blanc ou du jaune, doivent néceſſairement avoir en eux des parties éclairées, ou propres à réfléchir les rayons de lumière vers nos yeux; & cela ne peut avoir lieu que par le moyen d'une quantité de particules opaques, compoſées,

hétérogènes, ſans interſtices ſuivies, & par conſéquent privées de toute eſpèce de tranſparence. Voilà pourquoi nous voyons qu'un verre qui eſt tranſparent, à cauſe de l'uniformité de ſes parties, ne l'eſt plus du moment qu'il a été caſſé & réduit en poudre, & paroît alors blanchâtre, juſqu'à ce qu'on mêle avec ſes particules un corps actuellement diaphane, telle que l'huile; ce qui lui rend une partie de ſa première tranſparence, pour autant que l'huile qui s'introduit & s'inſinue parfaitement entre ces particules, eſt une matière uniforme & tranſparente. Voilà auſſi pourquoi l'huile donne, en général, une certaine tranſparence aux couleurs, à cauſe qu'elle eſt un corps humide qui s'inſinue & s'épaiſſit ſans s'évaporer, & laiſſe les couleurs imprégnées de ſes particules.

Un corps eſt appellé diaphane, lorſque la lumière y paſſe au travers, ſans s'arrêter ſur ſa ſuperficie. On donne le nom de couleurs moëlleuſes à celles qui, par leur nature, ſont poreuſes, & dont les particules étant fort petites admettent beaucoup d'huile; il faut par conſéquent une grande quantité de ces couleurs pour produire le même effet qui réſulte d'une bien moindre quantité de ce qu'on appelle couleurs opaques, qui ſont d'une nature plus compacte ou plus denſe, de ſorte qu'il ne s'y mêle pas autant d'huile qu'avec les premières; & la lumière qui tombe ſur de ſemblables couleurs ſe réfléchit vers nos yeux. On peut facilement inférer de-là en quoi conſiſte la tranſparence des couleurs, & que l'uſage de beaucoup d'huile ne peut qu'être préjudiciable, parce qu'après un certain laps de tems, l'huile s'évapore,

ſe deſsèche, & laiſſe paroître les couleurs qui s'y trouvoient deſſous couvertes de l'épaiſſeur de l'huile. Cela a particulièrement lieu lorſqu'on s'eſt ſervi de couleurs légères & moëlleuſes en commençant un ouvrage : ce qui a cauſé la perte d'une infinité de beaux tableaux, ainſi qu'on le voit par ceux de l'école de Veniſe, la première qui ait introduit la manière de peindre avec un pinceau fort gras d'huile. Le Tintoret a ſur-tout eu ce défaut, qui ſe remarque auſſi dans quelques magnifiques ouvrages des Carraches. C'eſt pourquoi je conſeille aux peintres d'employer de la toile fort claire, afin d'éviter que leurs productions ne deviennent noires. C'eſt le procédé qu'ont ſuivi le Titien, Rubens & Van-Dyk, qui ont toujours couché fort légèrement leurs couleurs, en ſe ſervant de toiles fort claires; ce qui fait que leurs ouvrages ſe ſont bien conſervés, & ſont peut-être même devenus plus brillans qu'ils ne l'étoient lorſqu'ils ſont ſortis des mains de ces maîtres.

Il faut donc empâter fortement, en employant des couleurs épaiſſes & peu d'huile, pour faire le couler avec franchiſe, en ſuivant la trace des différentes formes de l'ouvrage; procédé qu'il faut auſſi obſerver en finiſſant enſuite le tableau; car c'eſt en diſpoſant la première couche qu'on doit ſonger aux principales maſſes, ainſi qu'à l'enſemble de l'ouvrage; afin qu'en y mettant la dernière main, on puiſſe porter plus d'attention à chaque partie en particulier; en obſervant néanmoins toujours, en commençant l'ouvrage, de maintenir, autant qu'il eſt poſſible, les teintes indéciſes, tendres & amies, c'eſt-

à-dire, d'un ton égal, afin de pouvoir donner, quand on le jugera à propos, plus de vigueur aux couleurs qu'on voudra faire paroître plus brillantes que les autres; car en fuivant une méthode contraire, on court rifque de tomber dans un ftyle dur & crud. En finiffant l'ouvrage, on pourra fe fervir de couleurs moëlleufes, pour faire quelques légères corrections, & pour glacer les ombres des objets les plus voifins de la vue; ce qui contribuera beaucoup à donner une grande vérité aux ombres, à caufe que les couleurs tranfparentes laiffent paffer les rayons de la lumière, de forte qu'ils ne s'arrêtent pas fur la furperficie & ne réfléchiffent point vers les yeux; ce qui fait que ces endroits ne paroiffent pas éclairés, mais repréfentent des ombres véritables. De cette manière on pourra diftinguer entr'elles deux ombres qui fe trouvent à une différente diftance, quoiqu'elles foient d'ailleurs d'un même degré d'obfcurité, en faifant celle qui doit paroître la plus proche de la vue avec des couleurs moëlleufes & tranfparentes, & celle qui en eft la plus éloignée avec des couleurs épaiffes & opaques, qui, en recevant la lumière, font l'effet de l'air intermédiaire. Il faut que j'avertiffe encore ici qu'on ne doit pas employer des couleurs moëlleufes pour repréfenter généralement toutes les efpèces de corps, puifque ceux qui, par leur nature, font opaques, ne demandent pas à être rendues diaphanes.

Il nous refte encore à parler de chaque couleur en particulier, c'eft-à-dire, de l'altération que les couleurs fubiffent par l'effet du clair-obfcur. Je commencerai donc par le blanc. Le blanc conferve fa teinte dans la lumière;

lumière; car la lumière colore le blanc qu'on emploie dans un tableau de la même manière qu'elle colore le blanc de l'objet ou de la draperie même. La seconde teinte doit avoir un foible œil bleuâtre, pour faire paroître la lumière colorée par le corps éclairé. Dans la troisième teinte on mettra du gris foiblement colorié de la couleur de l'accord général, en l'obscurcissant, à proportion, dans les ombres; mais les reflets doivent être du même ton de couleur de la double teinte; savoir, de la lumière du jour & de celle des reflets. On cherchera donc à éviter de ne point être obligé de faire l'ombre d'une draperie blanche plus obscure que celle d'une autre couleur locale naturellement plus sombre. Voilà ce qu'il y a à observer en général; mais il y a des occasions où il est absolument impossible de ne pas contrevenir à cette règle. Ce que je viens de dire des draperies doit s'appliquer aussi aux chairs blanches, dans lesquelles il faut pareillement maintenir les ombres claires & brillantes; & comme le blanc exclut également les trois couleurs franches, savoir, le jaune, le rouge, & le bleu, ses ombres doivent conserver aussi le même caractère, sans prendre la moindre teinte d'aucune de ces couleurs, si ce n'est à cause de la raison évidente de quelque reflet. Ceci est une règle commune pour tous les objets qu'on représente, qui doivent conserver, chacune en particulier & par soi, dans leurs ombres, le même caractère qu'ils ont dans les endroits éclairés.

Le jaune est la couleur la plus claire après le blanc. Le jaune pur est celui qui ne tire ni sur l'orangé, ni sur le verd. Cette couleur perd une grande partie de

ſa beauté du moment qu'elle n'eſt pas aſſez éclairée, à cauſe qu'elle eſt naturellement claire par elle-même; tandis qu'elle devient, au contraire, plus vive & plus brillante par les reflets de ſa propre teinte; vu qu'elle reçoit volontiers la lumière, & qu'elle la réfléchit fortement; à cauſe que la lumière tient plus ou moins de cette couleur, qui devient plus forte encore dans ſes reflets.

Le rouge eſt la couleur la plus vive, & tient le milieu de toutes les couleurs en général. Le rouge le plus parfait eſt celui qui eſt également éloigné de l'orangé & du violet. Cette couleur ſe dégrade promptement, tant dans les clairs que dans les ombres; mais étant mêlée avec une lumière jaune, elle la reçoit facilement. Le rouge eſt auſſi la couleur qui forme le plus miroir, & qui renvoie la lumière avec le plus de force pendant le jour; mais la nuit, ſes ombres deviennent fort profondes, & ne reçoivent que difficilement les reflets des autres couleurs, pour les raiſons que je déduirai plus bas.

Le bleu, qui eſt la troiſième couleur, eſt, pour ainſi dire, le dernier degré de la lumière, à cauſe qu'il approche des ténèbres. Ses clairs ſont ordinairement dégradés par la couleur de la lumière. Les reflets qu'il reçoit de ſa propre matière ſont plus beaux que ſes clairs, parce qu'ils deviennent plus agréables par la foible teinte de jaune de la lumière qui s'y trouve mêlée. Ses ombres ſont plus fortes, mais elles ſe dégradent facilement, & recoivent volontiers les reflets des autres couleurs; mais ne les renvoient pas avec la même

facilité vers les autres corps, à moins que la lumière ne soit très-vive.

Le noir tient, dans la peinture, lieu de ténèbres; mais cette couleur prend facilement celle de la lumière quand elle en est frappée, & dans ses ombres mêmes elle reçoit aisément les reflets des autres couleurs.

---

§. V.

De l'Harmonie.

L'EMPLOI des couleurs dont nous venons de parler, forme la partie de la peinture à laquelle on donne communément le nom d'harmonie, quoique fort improprement selon moi. L'harmonie appartient aux choses qui ont une mesure, soit de tems, de quantité, d'extention, ou d'une dimension quelconque, qui puisse former rapport d'une partie avec une autre *. Pour

---

* Sans vouloir combattre ouvertement cette opinion de M. Mengs, j'ose croire cependant qu'il y a une vraie harmonie de couleurs. Un rayon de lumière peut causer aux nerfs optiques une sensation forte ou foible; tandis qu'un autre rayon fera, pendant ce même tems, une sensation différente, qui servira à tempérer & à adoucir la première; de sorte que l'une de ces deux sensations sera désagréable par elle-même, en occasionnant à nos organes une vibration plus ou moins forte qu'il ne le faut; au lieu qu'unies ensemble elles produiront un sentiment agréable, en corrigeant l'une la trop grande force de l'autre; qui, à son tour, servira à rémédier à la

trouver donc l'harmonie des couleurs, il faudroit dabord déterminer la valeur de chaque couleur, & le désigner par un nombre; opération qui feroit fort abſtraite &, pour ainſi dire, impoſſible, puiſqu'en ſuppoſant qu'on voulût marquer par des nombres les degrés des angles de réfraction que le rayon de lumière forme dans le priſme, cela demanderoit de grandes études, & déroberoit au peintre un tems précieux pour une ſcience qui lui eſt inutile. Il faut donc que le peintre obſerve que ce qu'on appelle harmonie ne l'eſt pas à proprement parler, & qu'on ne ſe ſert de cette métaphore dans l'art, que pour déſigner ce que les Italiens appellent *accord* (*accordo*), qui, dans la peinture, produit le même effet que l'harmonie dans la muſique. En convenant que l'harmonie 'aſſe dans la muſique l'effet qu'on lui attribue généralement; la douceur & la force des couleurs dépendront donc auſſi de l'effet qu'ils font ſur nos yeux ou ſur nos nerfs optiques. Les couleurs vives & claires ont plus de force que les couleurs mattes & obſcures, à cauſe que les rayons qu'elles réfléchiſſent vers nos yeux, font à-peu-près le même effet que pourroit produire le jour qui y tomberoit directement, & qui rempliroit de lumière tout l'intérieur de l'œil; ce qui, par ſa trop grande force, y occaſionneroit une ſenſation douloureuſe. On n'a pas le même in-

---

foibleſſe de la première; de la même manière que deux ſons oppoſés dans une certaine proportion, produiſent pour l'oreille cet accord agréable auquel on a donné, à juſte titre, le nom d' *harmonie*.

convénient à craindre des couleurs obſcures, parce qu'elles ne renvoient pas les rayons de lumière avec la même force. Comme les couleurs claires ſont celles qui produiſent la plus forte impreſſion ſur les organes de la vue, on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du ſpectateur ſe porte & s'arrête le plus, afin qu'il reconnoiſſe que c'eſt-là la partie que l'artiſte a voulu indiquer comme la principale & la plus intéreſſante. Si la ſenſation qu'on veut produire doit être douce, comme dans les ſujets gracieux, il eſt néceſſaire de maintenir, le plus qu'il eſt poſſible, la vue du ſpectateur dans cette ſenſation, pour ne la lui faire perdre qu'inſenſiblement; c'eſt-à-dire, que du clair il faut le conduire à des demi-teintes, & non à l'ombre; & de même de cette première ombre, par degrés à des ombres plus fortes, ſans paſſer tout-à-coup de l'obſcurité aux plus grandes ténèbres. Si, au contraire, le ſujet eſt terrible & demande une expreſſion forte, les effets du tableau doivent être analogues à ce caractère, & l'on eſt obligé d'opérer en raiſon inverſe de la manière précédente.

Les couleurs pures & brillantes qui ont plus de force que les mattes, doivent être employées dans les endroits les plus remarquables du tableau, & il faut en faire plus ou moins uſage, ſelon que le ſujet eſt gai ou triſte, gracieux ou ſombre. Toutes les couleurs peuvent être rompues par le blanc & par le noir, en les plaçant de maniere qu'il en reſte peu de parties éclairées, à cauſe que toutes les couleurs ſe dégradent dans l'ombre, & y perdent leur vivacité. Le rouge demeure toujours dur, quand on l'emploie pur, & qu'on ne l'enveloppe

pas dans le véhicule de quelque couleur moëlleuſe, qui en tempère la crudité, en faiſant que les rayons de la lumière ne réfléchiſſent pas avec autant de force vers les yeux. Il faut de plus, que le peintre obſerve de quel ton de couleur eſt l'accord général; car en ſuppoſant, par exemple, qu'il ſoit rougeâtre, on pourra employer le rouge pour les figures du ſecond & du troiſième plans; & l'on devra ſe ſervir du bleu dans les endroits les plus proches de l'œil; & procéder ſuivant le même raiſonnement dans le cas que le ton général ſoit d'une teinte différente. Il eſt rare néanmoins que le rouge puiſſe ſervir d'harmonie générale à un tableau, vu que cette couleur eſt celle qui réfléchit le plus la lumière. L'orangé eſt la plus dure de toutes les couleurs mixtes, étant compoſé de la couleur la plus claire & d'une autre qui eſt la plus pure. Le verd eſt la plus agréable, à cauſe qu'il eſt formé du mêlange de la couleur la plus claire & de la couleur la plus obſcure; ce qui fait qu'il ébranle les nerfs optiques ſans les fatiguer. Le violet eſt, de toutes les couleurs compoſées, la plus forte, parce qu'il approche de la couleur la plus pure, & de la plus obſcure, ce qui fait qu'il occaſionne un ſentiment triſte.

Il eſt facile d'inférer, de ce que je viens de dire, comment on peut varier à l'infini toutes les couleurs, & de quelle manière on les emploiera avec utilité. Je paſſerai ſous ſilence une infinité d'autres obſervations, afin de ne pas devenir trop prolixe. J'ajouterai ſeulement ici, que, pour parvenir à un bon équilibre des couleurs dans un tableau, il faut ſe rappeller ce que j'ai dit

plus haut des cinq eſpèces de matériaux ou couleurs que nous avons pour rendre tous les objets que préſente la nature. Parmi ces cinq couleurs il y en a deux claires, deux obſcures, & une moyenne ou intermédiaire, que je regarde comme la plus pure, parce qu'elle n'appartient ni à la lumière, ni aux ténèbres, & qu'elle reçoit & réfléchit également l'une & l'autre; ſavoir, la lumière & l'obſcurité. C'eſt, dis-je, de ces matériaux que ſe ſert le peintre; & c'eſt, en employant plus ou moins les unes & les autres, qu'il parvient à exprimer des caractères décidés & diſtincts, par le moyen des ſenſations que ces couleurs produiſent dans l'organe de la vue. Si l'on faiſoit un tableau avec du blanc & du noir ſeulement, il en réſulteroit un tout ſans expreſſion, à cauſe de ſa trop grande uniformité; puiſque le blanc, & le noir amortiſſent toutes les couleurs, le premier dans la lumière, & le ſecond dans les ombres. Mais ſi l'on ſe ſert proportionnellement du noir, & du blanc, ſelon l'idée qu'on veut mettre ſur la toile, en employant tantôt plus le noir & tantôt plus le blanc, & tantôt auſſi des demi-teintes, on produira, malgré l'uniformité du caractère de ces deux couleurs, des ſenſations variées. En rapprochant les deux extrêmes, l'expreſſion ſera forte & dure; mais en mettant un grand intervalle de demi-teinte entre l'un & l'autre, le caractère en ſera plus doux; & lorſqu'on aura ſoin de faire ſuivre à un degré de teinte une autre qui en approche le plus, en les diſtinguant ſeulement aſſez l'une de l'autre pour rendre les objets diſtincts & clairs, il en réſultera un ouvrage fort ſuave. Si l'on ſépare les

clairs en masses des autres clairs, & les ombres, de même, des autres ombres, on donnera de la noblesse & de la grandiosité au tableau. Enfin, c'est en employant ces différens moyens qu'on parviendra à imprimer à ses productions le caractère qu'on jugera convenable. Et si pour cela l'on se sert avec art des couleurs, on pourra augmenter à l'infini la signification & l'expression qu'on voudra produire. Mais il faut éviter avec soin de répéter plusieurs fois la même force & la même grandeur des jours & des ombres, ainsi que les extrêmes dans les uns & les autres, & s'attacher toujours à la vérité & à la vraisemblance; en se rappellant que le clair-obscur est la base de la partie de la peinture qu'on appelle *harmonie*, & que les couleurs ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps; que par conséquent on doit les employer suivant leur caractère général & les règles du clair-obscur.

Il est nécessaire aussi de bien observer, dans l'emploi des couleurs, leur équilibre, afin qu'il en résulte un parfait accord & de la grace. Il n'y a, à proprement parler, que trois couleurs; savoir, le jaune, le rouge & le bleu, qu'on ne doit jamais employer seuls dans un ouvrage; & quand l'occasion se présentera de mettre sur la toile quelqu'une de ces couleurs pures, il faudra chercher le moyen de placer à côté une couleur rompue. Ainsi, par exemple, lorsqu'on se verra dans le cas de se servir du jaune pur, on l'accompagnera de violet, qui est produit par le mêlange du rouge & du bleu. Si c'est le rouge pur que vous employez, vous y joindrez, pour la même raison, le verd, qui n'est que

le

le résultat du bleu & du jaune mêlés ensemble ; mais l'union du jaune & du rouge, qui forme le troisième mêlange, ne peut pas être mise souvent en usage avec fruit, à cause que la teinte est trop vive, par les raisons que j'ai alléguées. Il est donc nécessaire d'y joindre le bleu, ou du moins de l'accompagner de cette couleur. Ces couleurs, mises en œuvre de la manière que je viens de le dire, en plus ou moins de quantité, serviront à donner aux choses le caractère qui leur convient. Mais on doit se garder de mettre dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes. On peut marier ensemble toutes les couleurs par le moyen du blanc & du noir : le blanc en ôte la dureté & les rend suaves & tendres ; tandis que le noir les dégrade & les amortit. Les couleurs composées de deux couleurs franches peuvent de même être amorties & rendues tendres, en y mêlant un peu de la troisième couleur pure. Ce que je viens de dire, doit s'appliquer non-seulement aux draperies, mais encore au coloris du nud, & même aux fonds ; en commençant toujours par se régler sur la partie principale, avec laquelle il faut acccorder tout le reste.



§. VI.

Continuation de la Section précédente sur l'Harmonie & sur le Coloris.

L'HARMONIE, dans la peinture, eſt un certain effet qui plaît aux yeux; de même que dans la muſique l'harmonie eſt ce qui charme l'oreille.

Je n'ai parlé, dans la ſection précédente, que de cinq couleurs, & je me ſuis par conſéquent éloigné des principes de Newton, qui en admet ſept; parce que j'ai penſé qu'il convenoit mieux de mettre en-avant un ſyſtême fondé ſur l'expérience & ſur la pratique de l'art, qu'une ſimple théorie ſpéculative; de ſorte même que je me borne à n'admettre que trois couleurs principales; ſavoir, le jaune, le rouge & le bleu. L'orangé eſt compoſé de jaune & de rouge; le violet ou le pourpre de rouge & de bleu; & le verd de bleu & de jaune; c'eſt pourquoi je ne les regarde que comme des teintes, & non comme des couleurs proprement dites.

Le blanc & le noir ſont néceſſaires pour rendre les trois couleurs pures, ou plus claires, ou plus ſombres; car ſans cela ces couleurs ne ſuffiroient pas pour obtenir la variété qu'il faut mettre dans un grand ouvrage de peinture; de même qu'il ſeroit impoſſible d'exécuter ſur le claveſſin une ſonate ſur une ſeule octave. Le blanc & le noir ſervent donc à rendre l'harmonie plus grave ou plus gracieuſe. Pour obtenir une bonne harmonie dans

un tableau, il eſt néceſſaire que le peintre faſſe enſorte que toutes les couleurs, tant ſimples que compoſées, s'y trouvent en égale quantité ; & toute la difficulté pour compoſer un ouvrage d'un grand & bon goût, conſiſte à trouver l'endroit où il faut placer les couleurs dont nous venons de parler.

L'harmonie générale d'un tableau doit ſe régler toujours ſur la teinte générale que lui donne la lumière. Je m'explique : ſi, par exemple, il eſt éclairé par le ſoleil, il eſt néceſſaire de maintenir l'harmonie du ton de la lumière, qui eſt jaune, à cauſe qu'elle colorera de ſa teinte tous les objets qu'elle ira frapper directement ; & les objets reflétés ſeront éclairés par les corps qui recevront la lumière du premier corps lumineux ; de ſorte que leurs couleurs ne ſont plus ſimples, puiſque l'air intermédiaire eſt déjà entièrement coloré par la première lumière. C'eſt de la même manière que les objets qui diminuent par gradation, & qui deviennent vagues par l'interpoſition de l'air intermédiaire, prennent auſſi la même teinte, à cauſe que les corpuſcules de l'air, qui ſe trouvent entre l'œil & les objets, ſont impregnés de la même couleur. Les ombres participent de la même teinte par deux raiſons ; ſavoir, 1°. parce qu'il n'y a point d'ombre qu'il n'y ait de reflets ; ſans quoi il y auroit ténèbres parfaites, c'eſt-à-dire, du noir ſans aucune couleur ; 2°. à cauſe que, ſi cela pouvoit avoir lieu, il faudroit que ces ténèbres tinſſent, plus ou moins, du ton général, vu que l'air qui ſe répand ſur les objets, ou, pour mieux dire, qui ſe trouve entre notre œil & les objets qu'on apperçoit, formeroit une eſpèce de voile du ton de l'harmonie géné-

rale. De même, lorſqu'un tableau repréſente des objets éclairés de la lumière du jour ordinaire, ſans ſoleil, ou de la lumière de l'air pur tombant par une fenêtre ſituée au nord, l'harmonie en ſera bleuâtre, & l'on doit ſuivre pour cela les mêmes règles que je viens d'indiquer plus haut; pour en agir de la même manière avec les autres jours, tant du levant que du couchant, &c. Dans toutes ces eſpèces d'harmonie, il eſt eſſentiel d'obſerver quelles couleurs ſont les plus oppoſées aux tons de l'harmonie, pour mettre ces couleurs ſur le devant du tableau, afin qu'elles paroiſſent ſaillir davantage, & mieux ſe détacher des autres objets; mais en les liant néanmoins avec ces autres objets par leur dégradation même, ainſi que je l'ai dit plus haut. Et par conſéquent la couleur qui eſt le plus d'accord avec l'harmonie générale, doit ſe trouver ſur le dernier plan, vu qu'elle s'y fondra & s'y perdra d'elle-même dans l'enſemble.

Pour parvenir à faire cette diſpoſition, il eſt néceſſaire que le peintre faſſe une étude particulière de la dignité & de la qualité des couleurs; ce qui lui fera concevoir que, lorſque je dis, par exemple, que le jaune eſt une couleur claire par ſa nature, il s'enſuit de-là qu'il faut l'employer par-tout où l'on veut que la lumière ſoit brillante, ſuivant les regles dont je parlerai dans la ſection ſuivante. Les parties ſombres ſont plus propres à être miſes ſur le devant du tableau que les parties claires, à cauſe que l'air éclaire les couleurs obſcures; de ſorte que par ce moyen on fait comprendre que le peintre a ſuppoſé qu'il y a peu d'air ambiant entre l'œil & l'objet repréſenté; ce qui ne peut pas être rendu avec autant

d'évidence en se servant d'objets clairs ; parce que tout ce qu'on veut rendre clair en peinture, paroît toujours très-foible en comparaison de la lumière naturelle du jour. Voilà ce qui détermine les habiles artistes à mettre toujours quelque masse d'ombre sur le premier plan de leurs tableaux.

Le rouge est la couleur la plus vive, mais, en même tems, la moins fine, parce qu'il n'a, par sa nature, aucun rapport, ni avec la lumière, ni avec l'obscurité; cependant il est propre à l'une & à l'autre, en perdant sa pureté, ainsi que je l'ai observé plus haut. Il faut l'employer là où l'on veut mettre les parties les plus brillantes & les plus saillantes ; vu que sa nature ne permet pas de le placer beaucoup en-arrière, sans le mêler avec l'orangé & le violet. Lorsqu'on voudra s'en servir dans la partie éclairée du tableau, on pourra le faire sans le rompre avec du blanc, sinon il sera toujours mat, crû & sale.

Le bleu est, par sa nature même, une couleur obscure; il faut par conséquent s'en servir dans les parties sombres du tableau; & l'on aura soin alors de ne pas le rompre avec du blanc, lequel produit toujours une teinte aërienne, qui, au lieu de le faire sortir, en détruiroit l'effet, en lui faisant perdre sa force & sa qualité.

L'orangé peut, par les mêmes raisons, être employé sur les parties éclairées & saillantes.

Le verd est la plus douce de toutes les couleurs, à cause qu'il est composé d'une couleur claire & d'une couleur sombre; ce qui fait qu'il forme une demi-teinte fort agréable.

Les deux extrêmes ; ſavoir, le blanc & le noir, s'emploient l'un & l'autre de la même manière, vu qu'ils dégradent & annihilent, pour ainſi dire, toutes les couleurs, ſans en avoir eux-mêmes aucune qui leur ſoit propre ; de ſorte qu'ils peuvent ſervir, entre les mains d'un artiſte judicieux, à marier les couleurs les plus diſparates. Je pourrois en citer pluſieurs exemples ; mais je me contenterai de ceux que j'ai trouvé les plus frappants. Rembrant a obtenu de l'harmonie dans ſes ouvrages en mariant les couleurs les plus incompatibles par le moyen des ombres ; en ne laiſſant éclairé qu'une partie de ces couleurs, & en les ſéparant les unes des autres. Mais lorſque la diſpoſition des objets l'obligeoit à les rapprocher, il éclairoit alors avec art les unes, & rendoit les autres obſcures ; car s'il les avoit miſes enſemble, elles n'auroient repréſenté que lumière & ombre, ſelon les règles connues du clair-obſcur. Le Barroche, au contraire, a mis dans ſes tableaux une agréable harmonie, en éclairant toutes ſes couleurs avec le blanc, par lequel il les a privées de toute leur vigueur ; & par cette méthode il a ſu marier les couleurs les moins amies, & a donné à ſes tableaux un clair-obſcur d'un grand effet & bien raiſonné. Pour donner, en un mot, une idée du goût de ces deux maîtres, je dirai que Rembrant a peint tous ſes ſujets comme s'il les eût vus dans une cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible rayon ſolaire, pour animer ſon harmonie, ſans y porter plus de lumière qu'il n'en falloit pour pouvoir diſtinguer de près une couleur de l'autre ; tandis que le Barroche ſemble, au contraire, avoir peint ſes ouvrages en plein air, ou

dans les nues même, & comme si, entourrés de toutes parts de lumière & de reflets, ils n'eussent, pour ainsi dire, point du tout reçu d'ombres ; de sorte que par cette abondance de clarté il a fait des tableaux brillans, & l'on pourroit même dire resplendissans.

Si je ne me trompe, le peintre judicieux & sage doit se servir de ces deux goûts différens, lorsque le sujet le demande, & non pas autrement; mais il me paroit que, de ces deux extrêmes, c'est la manière de Rembrant qu'on doit préférer à celle du Barroche; vu que le goût du premier s'accorde avec la nature; tandis que celui du dernier ne subsiste que dans l'imagination; & tout ce que l'esprit invente, doit du moins s'appuyer sur la vérité, ainsi que l'a dit le poëte philosophe:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

J'ai remarqué plus haut que c'est avec trois couleurs qu'on peut former toutes les teintes. Les couleurs franches ou pures font d'une plus belle teinte & d'une plus grande vigueur, que les couleurs rompues ou mêlées; voila pourquoi il faut les employer dans les parties principales du tablèau, & sur lesquelles on veut que se fixent particulièrement les yeux ; en se gardant bien sur-tout de les mettre dans le lointain ou au fond du tableau, ou d'un groupe. Deux couleurs pures ne doivent jamais se trouver l'une à côté de l'autre ; car comme la beauté ne consiste que dans une variété, pour ainsi dire, occulte, il est nécessaire que deux couleurs pures soient interrompues par une troisième qui les marie; car sans

cela il y aura bien variété, mais non pas union. De même les trois couleurs ſimples ne font jamais un bon effet quand elles ſe trouvent unies enſemble ; cependant cet effet eſt moins déſagréable que celui qui réſulte de deux couleurs pures ſeulement. Il faut appliquer ceci, en général, aux couleurs ſimples qui ont le même degré de force & de pureté ; car j'ai dit plus haut, qu'en rendant une choſe totalement claire par le moyen du blanc, & une autre tout-à-fait obſcure par l'emploi du noir, il en réſulte du clair-obſcur, & non de l'harmonie.

Il eſt donc néceſſaire, pour bien marier enſemble les couleurs, d'obſerver que des trois couleurs franches il faut en mêler deux enſemble pour en former une couleur rompue, & que la troiſième peut reſter pure ; & c'eſt véritablement par cette méthode qu'on obtiendra de l'harmonie & de la variété. Si le ſujet demandoit qu'on n'employât que deux couleurs, on rompra alors ces deux couleurs avec la troiſième. Par exemple, le violet & le jaune feront bien d'accord, ſi l'on charge le violet de bleu. En chargeant le jaune de rouge il en réſultera une teinte verdâtre.

Le rouge & le verd unis enſemble font un fort bon effet. On pourra employer de même enſemble, avec ſuccès, le bleu & l'orangé ; mais en obſervant que le rouge & le jaune ſont des couleurs trop brillantes auprès du bleu, qui eſt une couleur matte &, pour ainſi dire, ſombre. De ſorte qu'il faut amortir la vivacité de l'orangé pour le mettre en équilibre avec l'ombre du bleu. Voilà pourquoi le bleu, d'une teinte un peu verdâtre, & le cinabre, qui forment une eſpèce de couleur

aurore

aurore ou jaune doré, vont très-bien ensemble. Cette règle peut servir à rompre & à mêler savamment toutes les couleurs, de manière qu'elles ne paroîtront ni crues ni dures, & l'on peut s'en servir non-seulement pour les draperies & les autres objets colorés, mais encore pour les fonds des tableaux & même pour les chairs.

Je recommande aux peintres de commencer par disposer & terminer les choses principales avant toutes les autres, & de suivre toujours les règles de l'art pour rendre les beautés de la nature, sans jamais prendre une route contraire. Le peintre doit bien étudier le sujet qu'il veut traiter, en lisant les écrivains qui en ont le mieux parlé, afin qu'il sache exactement quelle lumière & quel moment du jour il doit employer, & quels personnages il faut qu'il mette en scène; enfin, dans quel siècle l'évènement a eu lieu; car il seroit ridicule de vêtir un roi de guénilles ou d'une draperie bigarrée, comme l'habit d'arlequin; ainsi qu'il seroit également absurde d'habiller une jeune fille d'étoffes sombres, un petit garçon de couleurs fortes, & un héros en couleur de rose; comme aussi de donner aux soldats, qui persécutèrent le Christ, une uniforme à la Françoise avec des chapeaux à la Prussienne, & de couvrir les épaules d'un philosophe d'une étoffe changeante ou d'une couleur tendre & brillante. En un mot, ce seroit manquer aux convenances de représenter un concile ou une assemblée des dieux avec le coloris de Rembrant; comme il y auroit de l'inconséquence à peindre Enée aux enfers dans le goût du Barroche; car comme il faut qu'un sujet mélancolique inspire de la tristesse au spectateur, il ne doit pas être

composé avec des couleurs vives & agréables, qui flattent la vue ; mais on doit, au contraire, en faire les contrastes avec des teintes mattes & sombres. Il faut que la lumière ne paroisse pas celle d'un jour pur & serein, ni que l'harmonie charme l'œil ; de plus, les clairs doivent y être rassemblés sur une seule partie, sans être en grand nombre, ni répandus en différens endroits du tableau, ainsi que je le démontrerai ailleurs.

---

§. VII.

De la Composition.

LA composition demande beaucoup d'observations. Il faut d'abord que le peintre se représente vivement le sujet qu'il veut traiter, & que pour cela il ait consulté plusieurs fois les meilleurs écrivains qui en parlent, afin qu'il l'ait profondément imprimé dans la mémoire. Il ne doit pas non plus se contenter d'en lire les principaux traits ; mais il est essentiel qu'il étudie l'histoire entière, afin qu'il connoisse bien les caractères des personnages qu'il doit mettre sur la toile ; ce qu'il ne peut savoir sans examiner leur vie entière, pour juger du but qu'ils peuvent avoir eu en faisant l'action qu'il veut représenter ; car un méchant homme fait quelquefois une bonne action. Cependant il est convenable que le peintre fasse connoître son caractère, soit par l'attitude générale du corps, ou par les traits du visage, afin qu'on sache

la raiſon qui le détermine à agir de la ſorte. Il eſt de même eſſentiel de ſe tranſporter au tems & au lieu de l'évènement, ainſi que de ſe rappeller le coſtume du peuple & du ſiècle dont il eſt queſtion ; & dans le cas qu'on ne trouve aucuns indices de cela dans les livres ou dans les monumens, il faudra alors s'en procurer des notions, en remontant à la ſource où ces peuples peuvent avoir puiſé leurs loix & leurs uſages ; ainſi que les Grecs, par exemple, les ont pris des Egyptiens, & les Romains des Grecs, &c. Et pour cela il eſt bon de conſulter les hiſtoriens, afin de s'en former une juſte idée. Il y a auſſi des occaſions où l'on peut tirer quelqu'utilité des modes de nos jours ; puiſqu'en général toutes les nations conſervent plus ou moins les mœurs de leurs ancêtres, qui toutes ſont fondées ſur la nature, & offrent rarement une entière diſparité ; de ſorte qu'il eſt facile d'en juger par analogie, en partant des uſages des anciens qui doivent en approcher le plus. Il convient auſſi de déſigner le lieu de la ſcène, ſoit par les arbres & les plantes, ſoit par la nature du ſol même, par les fleuves ou par la mer, par le caractère de l'architecture, ou par le goût particulier des arts du pays ; car ce ſeroit une abſurdité de placer l'Apollon du Belvédère dans un édifice de Babylone, ou la figure d'un perſonnage de nos jours dans un martyre de ſaint qui a eu lieu il y a mille ans.

Il eſt néceſſaire auſſi de ſonger au ſite particulier, afin de ſe repréſenter la lumière qui convient à la ſcène qu'on emploie, & de faire des acceſſoires, ainſi qu'une architecture intérieure, qui ſoient de même analogues au ſujet ; enfin, de conſidérer, en général, que les choſes n'é-

toient pas, du tems de Cain ou d'Enoch, ce qu'elles ſont de nos jours ; & qu'alors on ne connoiſſoit pas l'ordre compoſite, non plus que tous les autres objets d'ornement & de luxe qui ſont aujourd'hui en uſage. Il faut que l'artiſte ſe rappelle auſſi en quel ſiècle les arts & les ſciences ont été inventés & découverts, ou dans quel tems ils ont été introduits dans un pays, & à quelle époque ils y ont fleuri, & y ſont parvenus à leur plus haut degré de perfection ; ſans ignorer quel y a été le tems de leur décadence & de leur entière ruine.

Il ne me reſte plus qu'à parler de ce qui eſt néceſſaire pour la compoſition des figures. Les règles qu'il faut obſerver dans chaque figure en particulier, conſiſtent principalement dans le contraſte ou l'oppoſition des membres entr'eux, l'expreſſion, la convenance, la qualité & l'âge de chaque perſonnage.

Le contraſte ou l'oppoſition des membres conſiſte en ce que faiſant avancer un bras, il faut faire porter en-arrière la jambe du même côté ; tandis que le bras du côté oppoſé ſe trouvera en-arrière, & la jambe en-avant. Les deux bras ne doivent pas ſe porter également en-avant, à cauſe qu'on ne peut pas reculer également les deux jambes en-arrière ſans que la figure ne tombe. Il faut que la tête penche vers l'épaule qui eſt la plus haute, & ſe tourne du côté de la main qui eſt la plus avancée.

Aucun membre ne doit former un angle droit ; & il ne faut pas que deux membres ſoient parallèles entr'eux. Une main ne doit jamais ſe trouver exactement vis-à-vis de l'autre ; & c'eſt mal faire que de mettre deux extrémités ſur une ligne perpendiculaire ou horizontale. Il

eſt bon auſſi d'avoir ſoin qu'un pied & les deux mains, ou les deux pieds & une main ne ſe trouvent pas ſur une ligne droite; car cela feroit un bien mauvais effet.

Un groupe conſiſte dans l'union de pluſieurs figures, qui toutes doivent ſe lier entr'elles. Il faut les compoſer toujours d'un nombre impair; comme trois, cinq, ſept, &c. De tous les nombres pairs, les moins déſagréables & les moins mauvais ſont ceux qui ſont formés de deux nombres impairs; mais il ne peut jamais réſulter de la grace de ceux de deux nombres pairs. Ceux de la première eſpèce ſont, par exemple, ceux de ſix, de dix, de quatorze, &c.; & ceux de la ſeconde eſpèce, ſont ceux de quatre, de huit, de douze, &c. Chaque groupe doit former une pyramide, & il faut, en même tems, que ſon relief ait, autant que poſſible, une forme ronde. Les principales maſſes doivent ſe trouver au milieu du groupe, en cherchant toujours de mettre les moindres parties ſur les bords ou extrêmités, afin de donner plus de grace & de légèreté au groupe. On doit avoir ſoin auſſi de donner au groupe une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; c'eſt-à-dire, de ne point mettre les figures à la file, afin qu'il en réſulte de la grace par la variété dans la grandeur des formes, & par la diverſité qu'on y remarque alors dans les accidens de lumière. Il faut pareillement obſerver, ainſi que je l'ai déja dit plus haut, qu'il ne ſe trouve jamais pluſieurs extrêmités ſur une ligne droite, ſoit horizontale, perpendiculaire, ou oblique; qu'aucune tête ne ſe rencontre avec une autre, ſoit horizontalement ou perpendiculairement; qu'aucune extrêmité,

ſoit tête, main ou pied, puiſſe former une figure régulière, comme triangle, carré, pentagone, &c.; que jamais il n'y ait une égale diſtance entre deux membres, ni que les deux bras ou les deux jambes d'une figure ſe trouvent dans le même raccourci; enfin, qu'il n'y ait aucune répétition dans la diſpoſition des membres. Si, par exemple, on fait voir la partie de deſſus de la main droite, il faut qu'on montre la paume de la main gauche. On doit auſſi chercher toujours à faire paroître les plus belles parties du corps, qui, en général, ſont toutes les jointures, le col, les épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux, le dos, la poitrine. Ces parties ſont belles par deux raiſons; la première, parce que c'eſt dans les extrêmités qu'on peut mettre le plus d'expreſſion & de ſavoir; & la ſeconde, à cauſe que le dos & la poitrine étant les plus grandes parties du corps de l'homme, ſont auſſi les plus belles pour unir, dans un groupe, une grande maſſe d'une même couleur agréable, comme l'eſt celle de la chair; ainſi que pour donner par-là un doux repos aux yeux, ſoit dans le jour ou dans l'ombre. Le corps de la femme eſt agréable ſous tous ſes différens aſpects, lorſqu'on prend ſoin de voiler les parties que la décence demande qu'on ne montre point. Il faut remarquer néanmoins qu'en dérobant avec intelligence quelques parties aux yeux, on en augmente la beauté & la grace. Car il eſt certain qu'un ſein qui n'eſt pas tout-à-fait nud paroît infiniment plus beau; & il en eſt de même d'autres parties qui gagnent à être à moitié cachées. Celui donc qui expoſe à la vue plus de nudité que la décence le permet, ne fait

naître dans l'esprit des spectateurs que des idées malhonnêtes, sans obtenir la moindre estime, parce que ce n'est point de ces choses que dépend la beauté de l'art. Il y a deux raisons pour lesquelles les figures des femmes nues plaisent plus en peinture, que celles des hommes : la première, c'est que leur coloris est plus agréable, que le clair-obscur en paroît plus rond, à cause de la plénitude des chairs, & que par conséquent les masses en sont plus belles; voilà aussi pourquoi le corps d'un beau jeune homme fait plus de plaisir à voir que celui d'un homme nerveux & robuste. La seconde raison consiste, en ce qu'on a plus souvent occasion de voir des figures de femmes nues en peinture qu'en nature; ce qui est cause qu'elles nous paroissent plus idéales que le corps d'un homme que nous pouvons voir dans l'état de nature toutes les fois que nous le voulons. On peut y joindre une troisième raison, qui est facile à deviner.

Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble plusieurs groupes de figures, on observera les mêmes règles que j'ai indiquées pour les groupes d'un nombre impair de figures; c'est-à-dire, qu'il faut tâcher d'employer un nombre impair de groupes. Mais dans le cas cependant que ce nombre de groupes, ou de pyramides, ne peut pas avoir lieu, à cause que le tableau n'est pas assez grand, on pourra alors faire un seul groupe entier, & deux demi groupes sur les deux côtés, en cherchant néanmoins à observer la loi prescrite pour la profondeur des groupes, & le nombre des figures dont ils doivent être composés. La figure principale doit toujours

ſe trouver placée dans le milieu ; & lorſqu'il y a pluſieurs figures principales, il faut alors tâcher de les mettre toutes vers le milieu, toujours ſur le ſecond plan, & jamais ſur le premier, afin qu'elles y paroiſſent comme entourées des autres objets, & qu'on puiſſe les détacher les unes des autres par le moyen du clair-obſcur & de la perſpective. Il eſt néceſſaire auſſi que toute la compoſition, en général, décrive un demi cercle, ſoit concave ou convexe, parce que de l'une & de l'autre manière, il eſt facile de faire paroître au milieu du tableau les parties principales & les plus brillantes.

Il faut d'ailleurs ne pas négliger non plus la variété, c'eſt-à-dire, de préſenter principalement aux yeux toutes les plus belles parties du ſujet en général, & de chaque figure en particulier ; ſans tomber néanmoins dans le défaut de faire paroître toujours certaines parties & de cacher les autres. Lorſque le ſujet le permet il ne faut pas négliger d'y faire entrer des individus de tout âge & de tout ſexe ; ce qui produit une agréable variété dans l'expreſſion & dans l'action ; en obſervant de plus qu'il y ait une parfaite ſymmétrie & un bon équilibre entre toutes les parties du tableau, mais ſans mettre poids ſur poids, ou poids contre poids, ſoit ſur une ligne horizontale ou perpendiculaire.

§. VIII.

§. VIII.

De la Grace.

COMME il eſt, pour ainſi dire, impoſſible de bien définir en quoi conſiſte la grace dans les ouvrages de l'art, je me contenterai de parler des effets qu'elle y produit. Il eſt hors de doute qu'elle ne conſiſte ni dans le coloris, ni dans les formes, ni dans le clair-obſcur, pris chacun ſéparément, mais qu'elle eſt le réſultat de toutes ces parties réunies; de manière que s'il y en a une ſeule qui manque, ou qui ne ſoit pas bien exécutée, il ne peut plus y avoir de grace. Beaucoup de monde la confondent avec la beauté; tandis que celle-ci n'en eſt qu'une partie qui réſide dans les formes. D'autres, qui ne ſont pas moins dans l'erreur, la cherchent dans l'harmonie, laquelle n'a de rapport qu'au coloris, & qui d'ailleurs n'en eſt que la moindre partie, puiſqu'elle a beſoin du clair-obſcur pour produire ſon effet. Ce n'eſt point non plus dans le clair-obſcur que conſiſte la grace, vu que ſon emploi ſeul eſt de produire la rondeur ou le relief des objets. Nous ſavons néanmoins que ſans ces trois parties on ne peut pas atteindre à la grace dans la peinture, ce qui eſt bien moins poſſible encore ſans la variété: de ſorte que, malgré toute la beauté dont une choſe eſt douée, nous voyons que cette choſe ne peut pas avoir de la grace lorſqu'elle

ſe trouve iſolée : il paroît par conſéquent que la beauté eſt une qualité ſubordonnée à la grace.

Il y a donc, ſuivant l'idée que je m'en forme, deux eſpèces de grace : l'une naturelle & ſimple, & l'autre compoſée. Celle de la première eſpèce peut ſe trouver dans toutes les choſes, & a beaucoup d'analogie avec la beauté ; la ſeconde réſulte de l'union de pluſieurs choſes, qui ſont déjà douées de la grace primitive ou naturelle, & qui, par cette union, forment une qualité d'un troiſième ordre, qui n'eſt ni la beauté, ni l'harmonie, mais qui répand un charme puiſſant ſur les ouvrages de l'art, & dont toutes les autres parties ne ſont que des acceſſoires.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur l'eſſence de la grace, pour m'occuper maintenant à indiquer au peintre la manière dont il peut l'acquérir. Tout ce qui peut être peint doit avoir une forme, des couleurs, & par conſéquent du clair-obſcur, des jours c'eſt-à-dire, & des ombres. Pour parvenir donc à en former une repréſentation gracieuſe, il eſt néceſſaire de donner beaucoup de variété à chacune de ces parties en particulier, ce qui produira la grace dans le tout ; en ayant ſoin cependant de ne pas mettre une égale variété dans chacune de ces parties, parce qu'il n'y auroit plus alors une véritable variété, & que le fondement de la grace y manqueroit.

Ce que je viens de dire peut ſe démontrer par l'eſquiſſe ou le ſeul contour d'une figure, & même par un ſimple caractère d'écriture, auquel on peut donner, en variant la force & la délicateſſe du trait, une grace qu'on ne

trouve point dans ſes formes mêmes, quoique belles d'ailleurs, lorſque les jambes en ſont par-tout d'une force & d'une groſſeur égales : ce qui ſert à nous convaincre que la grace conſiſte principalement dans la variété.

C'eſt à cauſe de cette même variété que nous prenons plaiſir à voir des choſes nouvelles pour nous, dont l'habitude de les avoir ſous les yeux diminue le mérite de la variété ; de ſorte qu'elles ceſſent bientôt de nous être agréables. Et c'eſt par la même raiſon que les vieillards ſont moins ſenſibles au plaiſir de la nouveauté, parce qu'ils ont vu tant de choſes, qu'ils ne ſont plus frappés de leur variété, ou du moins cela a bien rarement lieu.

Pour parvenir donc à donner cette grace aux ouvrages de peinture, & pour qu'il en réſulte du plaiſir pour nos ſens, il eſt néceſſaire de flatter la vue par la variété ; puiſque, par ce moyen, on les fait jouir du plaiſir de la nouveauté, en les faiſant paſſer ſucceſſivement d'une choſe à une autre ; ce qui nous ſauve le dégoût produit par une trop longue contemplation du même objet, & nous porte à diſtinguer dans cette variété même les choſes les plus remarquables, ainſi que cela arrive à la vue d'un bouquet de fleurs, dans lequel une roſe, par exemple, ſe fait d'abord remarquer parmi pluſieurs autres fleurs plus petites, leſquelles feront oublier, pour un inſtant, la roſe qui eſt la plus grande ; & c'eſt ainſi que la vue paſſe ſucceſſivement d'un objet à un autre, en jouiſſant continuellement de la nouveauté, par la variété de ces différentes choſes, dont chacune en particulier eſt douée par elle-même d'une grace naturelle.

§. I X.

De la Grace du Contour.

LA grace du contour consiste en ce que nous appellons élégance, laquelle est la facilité jointe à la variété des formes. L'élégance peut se trouver même là où il n'y a point de correction; parce que celle-ci est nécessaire à la beauté, & que celle-là tient à la grace.

Pour faire mieux comprendre ceci, je me servirai de l'exemple de trois peintres célèbres, le Corrége, le Caravage & Rubens, qui se trouvent tous trois à une égale distance de l'extrême beauté, ou du moins de la correction; mais qui différent beaucoup entr'eux quant à la grace & à l'élégance. Le Caravage n'avoit ni variété, ni correction; ce qui fait que son dessin est fort mauvais. La beauté & la correction manquoient absolument à Rubens, qui cependant avoit plus de variété que le Caravage; aussi plaît-il davantage. Le Corrége, malgré quelques incorrections, mettoit tant de variété, d'élégance & de grace dans ses ouvrages, qu'il fait oublier ces défauts; & par ces moyens il s'est formé un goût particulier de dessin, qui sans contredit seroit le plus beau & le plus grand qu'on connoisse, s'il ne péchoit pas par un peu d'uniformité; & c'est cette partie que les Caraches ont portée la plus loin.

Il faut donc distinguer dans le dessin l'élégance de la grace, puisque celle-ci consiste dans l'union de cette

même élégance avec la variété ; & lorfque l'une ou l'autre de ces qualités lui manque, on ne peut plus lui donner le nom de grace. L'élégance confifte à fuir tous les extrêmes dans les formes, & dans un certain équilibre entre les contours concaves & les convexes. Rubens a trop employé les lignes convexes qui rendent les formes lourdes & communes. Le Corrége, au contraire, a fu fi bien unir les formes concaves avec les convexes, qu'il eft parvenu par-là à la plus grande élégance & légèreté. Les Caraches qui ont cherché à l'imiter, n'ont pas fu conferver cet équilibre, & ont trop aimé la ligne convexe.

On peut faire ces mêmes obfervations fur les ftatues antiques, même fans fortir du palais Farnèfe, en remarquant le goût différent que préfente le fameux Hercule de Glicon, & l'autre Hercule qui eft à côté de celui-ci ; ainfi qu'entre les parties originales du premier & celles qui en ont été reftaurées par des artiftes modernes. La même obfervation peut fe répéter en comparant la Flore du même palais avec la ftatue de l'empereur Commode qui n'offre pas la moindre élégance. L'Hercule de Glicon, qui eft d'un ftyle fublime, malgré fa grandeur & fa force, paroît très-léger quand on le voit à une certaine diftance ; tandis que les autres ftatues, quoique moins grandes & moins fortes, paroiffent néanmoins plus lourdes & plus groffières. La même réflexion fe préfente encore en voyant les ftatues antiques du premier ordre, tels que l'Apollon, le Laocoon, &c. ; car, en les examinant, on diftinguera la différence qu'il y a entre le goût Grec & ce qu'on appelle le goût Ro-

main, qui offre toujours une certaine dureté de ſtyle, & un défaut d'élégance.

Si le Dominicain avoit poſſédé cette partie, il auroit été excellent; mais le défaut d'élégance lui a beaucoup nui. Raphaël auroit atteint au plus haut degré d'élégance, s'il avoit quelquefois donné plus de rondeur à ſon deſſin; c'eſt-à-dire, ſi, dans certaines parties, il n'avoit pas trop alongé les lignes droites : cependant il a toujours été merveilleux dans le raiſonnement de la variété des lignes, & ſans l'imperfection dont nous venons de parler, il auroit égalé le mérite des artiſtes anciens de la première claſſe. Voilà auſſi la raiſon pourquoi il fut moins heureux dans les figures de femmes & d'enfans; mais, au contraire, admirable dans celles de vieillards, de philoſophes, d'Apôtres, & de la nature nerveuſe en général; tandis qu'il tomboit dans une eſpèce de péſanteur en voulant être gracieux, à cauſe qu'il ſe ſervoit alors trop de la ligne convexe. On ne peut pas citer ici Michel-Ange, puiſqu'il a abſolument ignoré la partie de l'élégance; & comme ceux qui ont cherché à l'imiter, ſont encore plus vicieux que lui dans cette partie, il eſt inutile d'en faire mention. Il faut donc ſe propoſer, pour règle générale, qu'il ne peut pas y avoir d'élégance ſans variété; car quand même on donneroit une rondeur bien entendue aux chairs, il eſt cependant impoſſible d'atteindre au but qu'on ſe propoſe par-là, ſi cette rondeur ne ſe trouve pas dans un juſte équilibre avec les autres formes; & voilà en quoi conſiſte le principal défaut de Rubens. En un mot, toute forme quelconque qui ſe trouve

répétée trop ſouvent, détruit l'élégance, qu'on obtiendra, au contraire, en variant les formes avant qu'elles ſoient parfaitement prononcées; car en les terminant tout-à-fait, on parviendra bien à la variété; mais il n'y aura plus d'élégance. Voilà pourquoi, par exemple, en voulant faire une forme ronde, il faut, avant de parvenir au demi-cercle, détourner un peu la courbe & la terminer par un angle obtus. Dans la nature, qui doit toujours ſervir de modèle au peintre, il n'y a aucune forme parfaitement ronde, ni parfaitement carrée; mais tout y offre une continuelle variété de lignes. Ce qui nous reſte encore à dire des contours appartient à la compoſition; ainſi nous en parlerons à l'article qui traite de cette partie.

---

§. X.

De la Grace dans le Clair-Obſcur.

APRES avoir parlé de la grace qui conſiſte dans une élégante variété des formes, examinons maintenant de quelle manière il faut la chercher dans le clair-obſcur. Nous avons déjà remarqué que les maſſes de lumière & d'ombre doivent être de force & de grandeur différentes pour former un bon clair-obſcur; ce qui, en même tems, y produira de la variété, & par conſéquent de la grace. Entrons ſur cela dans quelques détails.

Il faut donc commencer par faire choix d'une lu-

mière principale, pour la placer ſur la partie du tableau qu'on voudra rendre la plus brillante & la plus remarquable; en obſervant de ne pas introduire dans tout l'ouvrage une autre lumière d'une ſemblable force ou grandeur. On doit ſuivre le même principe relativement aux ombres; &, par ce moyen, on parviendra à répandre une merveilleuſe grace ſur tout l'ouvrage.

Après cela on diſtribuera les demi-teintes en différens degrés, de manière qu'elles contribuent à donner plus d'éclat aux deux principaux extrêmes; en ayant ſoin de ne point ſe laiſſer éblouir par un certain clair-obſcur fort brillant, mais faux, qui a ſéduit un grand nombre de peintres par le grand relief & la force toute particulière qu'il donne aux objets; c'eſt-à-dire, par des oppoſitions violentes, en joignant les deux extrêmes; ſavoir, les plus grandes lumières & les plus fortes ombres; ce qui détruit toute la grace & tout l'effet des demi-teintes, & qui plus eſt, fait perdre ſa beauté au coloris même; puiſque, comme je l'ai déjà remarqué, le blanc & le noir, qui forment les deux extrêmes, ne ſont pas de véritables couleurs, & que, pour donner de la grace à un tableau, il eſt néceſſaire que tout ce qui s'y trouve repréſenté ſoit plus ou moins viſible, afin qu'il en réſulte une parfaite variété, dans laquelle conſiſte la grace; & cela ne s'obtient que par une dégradation bien raiſonnée des jours & des ombres.

Il faut obſerver auſſi la valeur des couleurs, ainſi que je l'ai déjà dit à l'article du coloris; & l'on ne doit point, à cauſe que la lumière eſt beaucoup plus

agréable

agréable que l'obſcurité, détruire la grace d'une figure, ou d'une draperie claire, en y oppoſant une forte ombre, dans l'intention d'y donner plus de force, ainſi que le font pluſieurs peintres, & comme le Guerchin en a ſur-tout donné l'exemple. Il eſt donc eſſentiel de conſerver à chaque choſe ſon vrai caractère, & ſa valeur particulière, en donnant aux chairs claires des ombres qui y conviennent, & pour fonds des choſes encore plus dégradées; en conſervant ainſi l'union ſans nuire à la variété; car il ſeroit abſurde de donner des ombres toutes noires à une draperie blanche, puiſque la nature de cette couleur ne peut ſubir de changement, & que ni les clairs, ni les ombres ne peuvent pas en être altérés.

C'eſt à la nature même qu'il faut attribuer le plaiſir que nous prenons à voir des choſes claires. La clarté reſſemble à la lumière, laquelle nous eſt d'un grand ſecours. Auſſi voit-on que les peintres, dont les ouvrages ſont ſombres, ont eu les idées & le caractère de la même teinte; car tout cela dépend du tempérament.

Il faut donc donner aux productions de l'art le ton le plus gai qu'il eſt poſſible; & lorſqu'on a à repréſenter quelque ſujet triſte dans un air ouvert, on doit faire tomber la lumière de côté, afin de produire beaucoup d'ombre.

En un mot, ſans expreſſion il ne peut pas y avoir de propriété; de même que ſans propriété il n'y a point de beauté, & ſans beauté point de grace: ainſi, par exemple, ſi l'on donne à une figure de femme le contour

mâle de l'homme, il n'y aura ni la propriété, ni la beauté, & moins encore la grace convenable au ſujet, quelque beau que puiſſe d'ailleurs être ce contour.

---

§. X I.

De la Grace dans la Compoſition.

J'AI déjà obſervé pluſieurs fois, que c'eſt la variété qui, dans toutes les parties de la peinture, forme la grace, je vais maintenant expliquer comment on peut obtenir cette variété dans la compoſition. Il faut remarquer, avant tout, que la variété doit ſe trouver unie à toutes les autres parties que j'ai indiquées comme néceſſaires pour former une bonne compoſition; variété qu'il ne ſera pas difficile d'obtenir, puiſque la peinture eſt un art libre, qui permet de faire un choix dans la nature de ce qu'on juge le meilleur & le plus convenable au ſujet qu'on traite. Toute l'erreur d'un grand nombre de peintres, qui ne ſavent pas unir la raiſon avec le goût, provient de ce qu'ils donnent plus d'attention & de ſoin aux acceſſoires qu'à l'objet principal. Pour éviter ce défaut, il eſt eſſentiel de commencer toujours par placer, avant toute autre choſe, la principale figure, & de lui donner toute la dignité & toute la propriété qui convient à ſon caractère. Après quoi l'on diſpoſera les principales figures de chaque groupe, pour paſſer tout de ſuite à chaque figure en

particulier, en obſervant de ne rien faire, qu'après avoir ſongé à ce qui mérite d'être placé auparavant. De cette manière, on facilite à l'eſprit le moyen de concevoir & de diſpoſer avec intelligence toutes les parties, & de remarquer ſi l'on n'eſt point tombé dans quelque faute ou dans quelque répétition. Cela fini, on examinera attentivement l'ouvrage pour voir ſi l'on y a obſervé exactement toutes les règles de la compoſition; & l'on y trouvera certainement la propriété & la variété convenables, parce que toutes ces parties ſont néceſſairement liées l'une à l'autre.

Il faut chercher à introduire dans un tableau quelconque des figures de tout âge, de tout ſexe & de toutes les claſſes; ainſi que les différentes impreſſions que les objets étrangers peuvent faire ſur ces perſonnages : par ce moyen on obtiendra la propriétè, & avec elle la variété, la beauté, & enfin la grace. Si à cela on joint l'attention de donner à chaque figure les vêtemens convenables à ſa condition, à ſon âge & à ſon ſexe, en obſervant, en même tems, les règles du clair-obſcur, du deſſin, &c. on répandra ſur le tableau une variété merveilleuſe & une beauté particulière, dont la réunion produira un ouvrage parfait & plein de la plus grande grace.

Quant à la propriété, il eſt néceſſaire d'avertir que s'il arrive qu'on ait à peindre quelqu'objet, qui par lui-même n'ait aucune grace, il faut chercher à lui en donner, en rendant belles les parties qui lui ſont le plus particulières, & en les faiſant paroître plus que les autres. Par exemple, il n'y a point de figure humaine plus groſſière & plus laide que celle des ſatyres, des faunes, des cen-

taures & des tritons ; cependant il eſt poſſible de leur donner de la beauté & même de la grace, en obſervant bien la propriété de leur nature. Dans les parties humaines d'un centaure, on peut exprimer la force du cheval, en rendant les os plus forts que ne le ſont ceux de l'homme. Dans les ſatyres on fera connoître l'érotique ſéchereſſe de la nature du bouc ; ainſi qu'il faudra indiquer la fineſſe & la muſcoſité de la peau d'un triton ; en ayant ſoin de ne point remplir ſes muſcles de cette ſubſtance chaude, qui, dans les animaux ſanguins, gonfle les veines & les chairs. On doit porter la même attention dans toutes les autres choſes qu'on veut rendre ; & par cette méthode on parviendra à unir la propriété à la variété, d'où réſultera la grace.

---

§. XII.

Des Proportions du Corps humain.

Il y a une infinité de ſyſtêmes ſur les proportions du corps humain ; mais à peine y en a-t-il deux qui s'accordent ; & tous ceux que j'ai vu juſqu'ici m'ont paru peu ſatisfaiſans & peu propres à inſtruire le peintre. D'ailleurs quelques écrivains ont trop limité les combinaiſons qui doivent ſervir à produire une proportion uniforme dans les figures. D'autres, parmi leſquels ſe trouve Albert Durer, ont indiqué une grande quantité & variété de proportions, mais qui ne peuvent être utiles qu'à ceux

qui veulent imiter leur goût. Je me hasarderai donc à proposer quelques idées sur cette matière, qui pourront servir à tous les goûts, parce que je me fondrai sur les principes de la nature & de l'art.

On partage ordinairement la figure de l'homme en un certain nombre de têtes ou de faces; mais cette méthode n'est bonne que pour les sculpteurs seulement, & non pour les peintres qui ne voient jamais exactement la grandeur des têtes, à cause qu'il s'en perd au moins un tiers de la quatrième partie supérieure par la perspective; & l'on ne peut pas non plus dans la peinture mesurer la grosseur des membres avec la même précision que dans la sculpture, parce qu'ils sembleroient maigres & grêles sur une superficie plane, en comparaison de ce qu'ils paroissent vus en perspective; à cause qu'en regardant les objets avec les deux yeux, le contour nous en semble plus grand qu'il ne l'est en effet, suivant leur juste diamètre; & cela a lieu, tant dans la nature même que dans les ouvrages de sculpture, mais ne subsiste point dans la peinture. Les anciens avoient déjà observé cette loi d'optique; voilà pourquoi les figures des bas-reliefs sont plus grosses, proportion gardée, que celles en ronde-bosse; je parle ici de ces beaux bas-reliefs qui peuvent être mis en parallèle avec les statues du même tems.

Les peintres doivent mettre infiniment plus de variété dans leurs productions que les sculpteurs, & sont par conséquent renfermés dans des bornes moins circonscrites. Raphaël qui, en quelque sorte, ne fit que multiplier le goût antique du second ordre, en l'unissant avec une certaine vérité que n'offre point la sculpture, s'est

servi, soit par goût, soit par principe, de toutes sortes de proportions, sans qu'on puisse dire que l'une soit meilleure que l'autre ; je connois même quelques figures de lui qui n'ont que six têtes & demie de hauteur : proportion qui ne seroit pas supportable chez tout autre peintre que Raphaël.

La construction du corps humain est d'une telle symmétrie, qu'elle nous donne l'idée de ses mouvemens ; & c'est cet accord des membres qu'il faut observer pour pouvoir parvenir à une parfaite correction de dessin. Je vais donc en parler succintement, & proposer ce que je crois nécessaire pour l'obtenir.

Après avoir conçu l'idée de la figure qu'on veut mettre sur la toile, on commencera par en dessiner la tête d'une grandeur arbitraire ; en observant néanmoins comme une règle générale, que la plus grande tête qu'on puisse admettre en peinture, est celle de la neuvième partie de la figure ; & la plus petite, celle de la sixième partie : ce sont là les deux extrêmes ; car la dimension ordinaire est d'une huitième ou d'une septième partie. La longueur du col sera égale à la moitié de la tête.....





NOTE
DE M. D'AZARA.

MALGRÉ les ſoins & les peines qu'on s'eſt donnés pour extraire des manuſcrits de M. Mengs les principes qu'il vouloit établir ſur les proportions du corps humain, il n'a pas été poſſible de former de ces fragmens un ſyſtême ſuivi qui peut ſervir de regle dans une matière auſſi importante & auſſi difficile; de ſorte qu'on a penſé qu'il valoit mieux ſupprimer le reſte de ce chapitre, que d'expoſer des principes qui pourroient induire en erreur.

Ceux qui voudront connoître les proportions de la tête ſeule, pourront avoir recours à M. Winckelmann, qui a expliqué le ſyſtême de M. Mengs ſur cet objet, dans ſa première édition de l'*Hiſtoire de l'Art;* quoiqu'il paroiſſe d'ailleurs, que M. Winckelmann n'a pas trop bien compris lui-même cette matière, que ſon traducteur François a rendu moins intelligible encore; de ſorte que dans la dernière édition de ce livre, on a ſupprimé preſqu'entiérement cet article. Je parle ici de la traduction Italienne qui en a été publiée depuis peu à Milan, dans laquelle il paroît qu'on n'a pas auſſi mal interprêté, ni autant défiguré cet auteur.

Il n'y a qu'un artiste savant, d'un goût délicat, & qui ait étudié les ouvrages de M. Mengs, qui puisse se charger avec succès de ce travail. Mais ce grand effort ne peut être attendu que de quelque jeune artiste, bien instruit des bonnes regles de l'art; & non de ces maîtres déja formés, qui ne regardent comme beau que ce qui tient à la pratique vicieuse dont ils se sont pénétrés dans leur jeunesse, & qu'il leur impossible d'abandonner dans un âge mûr ; qui d'ailleurs , sont révoltés de ce que M. Mengs , leur contemporain, se soit élevé à un si haut degré au-dessus d'eux, qu'ils sont tous obligés de le reconnoître pour leur maître. Ces artistes dédaignent de regarder les ouvrages de M. Mengs, ou du moins ne les voyent qu'avec des yeux prévenus ; souvent même ils les méprisent sans avoir jamais été à même de les voir. Ce que je viens de dire a été constaté plusieurs fois à Rome par des faits. Il y a quelque tems que dans une assemblée d'artistes & d'amateurs de toute espèce, on examina & loua deux portraits peints par un jeune Venitien; lorsqu'un de ces grands hommes, peintre de son métier, (qui n'est point de Rome, à la vérité, mais d'un pays qui n'a jamais produit de peintres, ni de sculpteurs, même médiocres, quoiqu'on y achete à haut prix les ouvrages de l'art) entendant que le jeune artiste dont on venoit de faire l'éloge, étoit, dans ce tems même, occupé à copier le portrait du Pape Rezzonico fait par Mengs, s'écria (*petulanti splene cachinno*) qu'une pareille étude feroit la perte de son talent. Mais il ignoroit que ce jeune homme n'étoit occupé, depuis qu'il se trouvoit

à

à Rome, qu'à étudier les ouvrages de M. Mengs, particuliérement ceux du Mufée du Vatican, où l'on garde les manufcrits de papyrus. L'envie elle-même ne pourroit pas montrer plus de démence. Ces peintures de M. Mengs ont eu le même fort que celles des loges du Vatican, qu'on grave néanmoins ; ce qui fit dire à M. Mengs qu'on traduifoit Raphaël en Vénitien : le débit de ces gravures eft cependant confidérable.





ADDITIONS.

Les Notes ſuivantes ſont auſſi de M. le Chevalier d'Azara, qui en a enrichi une nouvelle édition des Œuvres de M. Mengs, en deux volumes in-8°, *faite à Baſſano, en 1783; c'eſt-à-dire, trois ans après celle ſortie de l'Imprimerie Royale de Parme, ſur laquelle nous avons fait notre Traduction. Comme cette édition nous eſt parvenue trop tard pour placer ces Notes dans le corps de l'ouvrage, nous avons cru devoir les donner ici par ſupplément, en indiquant les endroits où elles doivent être intercallées.*

TOME I, *page 16, après le premier paragraphe.* Dans ce tems vint à Rome M. Webb, jeune voyageur Anglois, qui n'avoit d'autres notions des beaux-arts, que celles qu'il en avoit puiſées dans les auteurs Grecs & Latins qu'il venoit de lire au Collége, dont il ne faiſoit alors que ſortir. Plein de feu & du deſir de ſe faire avantageuſement connoître, il chercha les moyens de s'introduire chez M. Mengs, qui, remarquant l'amour de ce jeune homme pour l'antiquité, ſe livra bientôt à lui, & l'inſ-

truisit, comme s'il eût été son fils, de tout ce qu'il savoit sur l'art, & lui donna même une copie de ses *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*; & de ses *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrége & sur le Titien.* De retour dans sa patrie, M. Webb s'empressa de publier ses *Recherches sur les Beautés de la peinture* *, livre qui ne contient absolument que le systême de M. Mengs, délayé dans quelques passages de Pausanias & de Pline; sans que M. Webb ait jamais daigné nommer la source où il avoit puisé tout son savoir. Il a même osé avancer, afin de mieux cacher son plagiat, qu'il n'y avoit de nos jours aucun peintre de mérite, ni personne qui connut les idées sur l'art qu'il alloit publier. Cependant M. Mengs ne faisoit que rire, quand M. Marron, moi-même & plusieurs autres personnes lui faisoient remarquer cette charlatanerie littéraire.

Voici comment M. Winckelmann s'est expliqué à ce sujet dans une lettre adressée à M. L. Usteri, en 1761. » Je suis charmé que ma mémoire soit plus heureuse que la » vôtre au sujet de l'ouvrage Anglois. Je vous ai mar- » qué, dans le tems, que ce qu'il y a de meilleur dans » ce livre, est tiré d'un manuscrit sur la peinture que » Mengs communiqua à l'auteur. Cependant le *Fat* ose » avancer qu'il n'y a point de peintre qui soit en état » de faire par lui-même les observations qu'il donne; » tandis que c'est de M. Mengs qu'il a emprunté ces ob- » servations ».

* Webb, *Inquiry into the Beauties of Painting.*

Tome I, pag. 41, lignes 8 & 9, il est dit : « Dans la » suite on fit placer son buste en bronze dans le Pan- » théon ». Ce buste est aujourd'hui en marbre, à cause que le bronze ne faisoit pas un bon effet dans cet endroit.

Tome I, page 46, après le premier paragraphe. Rien ne prouve mieux que le fait suivant les grandes connoissances que M. Mengs avoit acquises de l'antique. Le bruit couroit dans le monde qu'on vendoit à Rome des peintures antiques volées à Herculanum. Le roi de Naples donna ordre de faire arrêter le voleur, qu'on ne tarda point à découvrir & à mettre en prison, où il confessa bientôt que ces prétendues peintures antiques étoient l'ouvrage de ses mains, qu'il vendoit comme des productions des anciens, afin d'en tirer un meilleur prix. On se convainquit de cette supercherie, en lui faisant faire, dans sa prison, quelques tableaux dans le goût de ceux d'Herculanum, qu'il contrefit à merveille. Il avoua qu'il en avoit fait un grand nombre que les Anglois avoient achetés pour des ouvrages antiques, & qu'ils montroient en Angleterre comme des chefs-d'œuvre précieux. Il dit aussi qu'il en avoit vendu à Rome, & qu'il s'en trouvoit de semblables dans le cabinet du collége Romain, dont le Pere Ambroise, alors Jésuite, en a fait graver plusieurs pour son Virgile, & dont il a donné l'explication avec un ton vraiment doctoral & imposant.

Dans ce même tems, M. Casanova, éleve de M. Mengs, fit deux tableaux, dans le même goût antique ; & pour se jouer de M. Winckelmann, avec qui

il n'étoit plus alors lié d'amitié, il fit courir ſous main le bruit, que ces deux tableaux venoient d'être découverts dans une fouille faite près de Rome. Le bon Winckelmann ajouta foi à cette eſpieglerie, & donna une deſcription pompeuſe de ces prétendus ouvrages antiques, dans la premiere édition Allemande de ſon *Hiſtoire de l'Art.* Mais notre antiquaire ayant découvert, peu de tems après, cette ſupercherie, en fut vivement affecté, & s'en plaignit amèrement dans pluſieurs Journaux. Il employa même, dit-on, des protections à Paris, pour faire ſupprimer les deux planches & leur explication, dans la traduction Françoiſe de ſon ouvrage, qu'on imprimoit alors dans cette ville.

Cette idée de contrefaire les peintures antiques vint auſſi à M. Mengs, qui fit un tableau haut de ſix palmes, & à peu près de la même largeur, repréſentant Jupiter aſſis ſur ſon trône, avec une eſcabelle ſous ſes pieds, embraſſant Ganymède, qui, de la main gauche, tient un vaſe, & une coupe de la main droite. Cette idée heureuſe eſt rendue avec toute la beauté idéale poſſible dans la figure de Ganymède; tandis que celle de Jupiter offre une grandioſité toute divine; de ſorte qu'on peut dire qu'Homère n'a point conçu d'idée auſſi ſublime du maître des dieux, que celle que le pinceau de Mengs en a donnée dans ce tableau. L'art avec lequel il a imité le mur antique, les fentes & les dommages qu'il a feint que l'enduit avoit ſouffert en enlevant cette peinture du mur, les parties qu'il a ſuppoſé avoir été reſtaurées, & la différence qu'il a miſe dans l'exécution de ces mêmes parties & celles du prétendu original; tout y ſert à

montrer jufqu'à quel degré l'art peut être porté pour accréditer l'impofture.

Ce tableau, & les deux que M. Cafanova fit pour tromper M. Winckelmann, fe trouvoient dans le cabinet de M. Diel de Marfeille. Mais à fa mort, le Jupiter de M. Mengs refta entre les mains de Madame Smith, qui logeoit avec lui, & qui demeure aujourd'hui dans la rue de la Croix.

M. Winckelmann a regardé auffi cette peinture comme antique, & en a donné une favante defcription dans fon *Hiftoire de l'Art;* mais il n'en a jamais montré de l'humeur à M. Mengs, comme il l'avoit fait à M. Cafanova; foit qu'il en ait voulu davantage à ce dernier, à caufe qu'il avoit fait ces deux tableaux dans l'unique deffin de mettre le favoir de M. Winckelmann en défaut; ou peut-être bien, ce qui même eft le plus probable, parce qu'il eft refté jufqu'à fa mort dans l'idée que le tableau du Jupiter étoit véritablement un ouvrage antique.

Je fais que M. Mengs a laiffé, dans l'intérieur de l'enduit de ce tableau, une marque pour faire reconnoître que c'eft un ouvrage de fa main. Cependant il lui vint, avant de mourir, un regret d'avoir fait cette fupercherie, & il recommanda avec beaucoup d'inftance à Madame Marron, fa fœur, de rendre public qu'il étoit l'auteur de cet ouvrage.

Tome I, page 54, après le premier paragraphe, Je me rappelle un autre trait de M. Mengs, qui caractérife trop fa manière de penfer pour l'omettre ici. Le roi

actuel de Pologne voulut avoir un tableau allégorique de M. Mengs, je ne sais sur quel sujet. Lorsque le ministre de cette cour à Rome s'acquitta de sa commission auprès de cet artiste, celui-ci répondit qu'il seroit charmé de satisfaire à l'ordre dont l'honoroit Sa Majesté Polonoise; mais qu'étant, pour le moment, chargé de vingt-six tableaux pour d'autres souverains, il étoit juste qu'il satisfit auparavant à ces demandes, suivant l'ordre du tems qu'il les avoit reçues; que de plus, il avoit promis à ses amis de leur faire quelques tableaux, & que c'étoit par ceux-là qu'il vouloit commencer, *parce qu'il preféroit l'amitié à toutes les dignités & à tous les honneurs du monde.*

Tome I, page 54, après le second paragraphe. En parlant plusieurs fois à M. Mengs de la situation de sa famille, je lui conseillai de destiner un de ses fils à la peinture; mais il me répondit toujours négativement, en m'ajoutant : *Si mon fils avoit un talent inférieur au mien, j'en aurois beaucoup de chagrin; & je serois au désespoir, s'il en possédoit plus que moi.* Voilà un enthousiasme dont les grands hommes seuls sont susceptibles. Et en effet, que peut-on espérer de celui qui ne s'estime pas soi-même? Zeuxis, qui faisoit présent de ses tableaux, parce qu'il croyoit qu'on ne pouvoit pas assez les payer; Parrhasius qui s'étoit arrogé le surnom de Αβροδιαιτος, & tant d'autres artistes du premier ordre avoient conçu une bien plus haute idée d'eux-mêmes, que M. Mengs; & tous croyoient qu'il étoit juste : *Sumere superbiam quæsitam meritis.*

Tome I, *page* 57, *à la suite du dernier paragraphe des Mémoires sur la vie & sur les ouvrages de M. Mengs.* Les ouvrages de M. Mengs ont produit un essaim de critiques de toutes les especes. Pour faire connoître jusqu'à quel point a monté ce délire, je rapporterai ici quelques incartades de M. Richard Cumberland, Anglois, qui, au commencement de la derniere guerre, passa en Espagne, où il fut chargé infructueusement de quelques négociations politiques. De retour dans sa patrie, il espéra de se distinguer plus heureusement en publiant un livre intitulé : *Anecdotes of eminent Painters in Spain, &c. deux volumes in-*12 *Londres* 1782.

M. Cumberland commence par déclarer qu'il a entrepis cet ouvrage pour faire connoître en Angleterre les meilleurs peintres Espagnols, & le grand nombre de leurs ouvrages; de même que ceux des peintres étrangers, qui se trouvent en grande quantité dans ce royaume, & qui sont peu connus ailleurs, & particulièrement des Anglois. Mais pour ne point donner les vies de ces peintres, que d'autres ont déjà publiées, & faute d'avoir les connoissances nécessaires en peinture, ainsi qu'il en convient lui-même plusieurs fois ingénuement, il a cru bien faire de publier un recueil d'*anecdotes*, c'est-à-dire, d'inepties ennuyeuses, qui n'offrent pas la moindre instruction, pas même pour les simples amateurs de l'art ; car il n'a daigné caractériser aucun de ces peintres, ni d'écrire aucun de leurs ouvrages; il avance même que la description d'un tableau est aussi inutile que celle d'une bataille.

Il a cependant jugé à propos de donner la description faite

faite par M. Mengs du tableau de *lo Spaſimo di Sicilia* de Raphaël ; & à cette occaſion, il a manifeſté ſon goût & ſon intelligence, en diſant : « Quant à » l'effet général, il me ſemble que la compoſition man- » que d'harmonie; les chairs en ſont noires & groſſières; » les figures & les objets du fond n'ont point une juſte » dégradation, & ne fuient pas, comme on le voit dans » la nature; défauts qu'il faut peut-être attribuer aux » retouches qu'on a faites à ce tableau, & aux diffé- » rens vernis qu'on y a appliqués. Dans le groupe, » il y a une jambe qui n'appartient à aucune figure, ce » qui fournit une nouvelle preuve que ce tableau a été » rétabli par des mains étrangeres; car on ne peut cer- » tainement pas accuſer Raphaël de cette faute groſ- » ſière ».

Mais s'il n'y a point de défaut dans ce tableau, s'il n'a jamais été reſtauré, & ſi c'eſt un des plus beaux ouvrages de Raphaël & des mieux conſervés de ce maître, que devra-t-on penſer alors de la perſpicacité de M. Cumberland ?

Après avoir donné ſes anecdotes ſur les peintres Eſpagnols du ſeizième & dix-ſeptième ſiècles ; notre auteur éclairé dit : Que dans notre ſiècle l'Eſpagne n'a point produit d'artiſtes de ce mérite, & il obſerve que cette décadence n'eſt pas particulière à l'Eſpagne, mais qu'elle a de même lieu en Flandres, en France, & principalement en Italie. « Il ne faut pas en attribuer la faute » aux princes de la maiſon de Bourbon, qui règne en » Eſpagne, ſi la récompenſe peut être regardée comme » la meſure de l'encouragement. Les plus zélés admira-

» teurs de M. Mengs n'oseront dire que ses talens » n'aient pas été assez considérés, ni assez récompensés » par sa majesté Catholique, au service & aux gages de » laquelle ce peintre est mort. La réputation de cet ar- » tiste est fort célèbre en Europe, & c'est peut-être » celle de tous les peintres modernes qui l'est le plus; » mais il n'a été solidement encouragé qu'en Espagne. » En Allemagne il n'a peint que des miniatures; il n'a » fait que des copies pour l'Angleterre; fugitif de » Dresde, & dans la pénurie à Rome, ce ne fut qu'à » la cour de Madrid qu'il reçut honneur & récompense, » & qu'il exerça dignement son art; ainsi qu'on avoit » vu le Titien à la cour de Charles-Quint, Coello » auprès de Philippe II, & Velasques sous Philippe » IV, princes pendant le règne desquels l'Espagne a » produit ses plus grands peintres, & a attiré chez elle » les meilleurs artistes étrangers ».

Ensuite, M. Cumberland, tâchant de découvrir les causes de cette décadence des arts, bat la campagne, se perd dans ses raisonnemens, & finit par croire qu'il en faut chercher la raison en Espagne, dans la perte de l'orgueilleuse indépendance des Aragonois, & de l'inflexible dignité des Castillans; ainsi que dans l'indifférence que les moines gourmands & fainéans ont pour les arts; qui sont de même négligés par les ministres, depuis qu'on ne les choisit plus dans le corps de la noblesse.

Il n'y a point d'artiste sur lequel M. Cumberland s'étende davantage que sur M. Mengs, dont il dit: « Plusieurs juges des mieux accrédités ont regardé Mengs

» comme la plus grande lumière de l'art des tems » modernes ; & l'on feroit mal sa cour en Espagne si » l'on n'applaudissoit pas aux éloges qu'on fait de ce » peintre. Quelques admirateurs enthousiastes se sont » même joints à M. d'Azara, son éditeur, pour le com- » parer à Raphaël & au Corrége ».

Il donne ensuite un extrait de la vie de M. Mengs, publiée par le même Azara. Ici M. Mengs n'est plus fugitif hors de Saxe, ni dans le besoin à Rome ; mais il se trouve tout-à-coup être quelque chose, puisque M. Cumberland, après avoir établi plusieurs théories sur le jugement qu'on doit porter des peintres morts & encore existans, (*de vivis nil nisi bonum, de mortuis nil nisi verum*,) dit : Que M. Mengs, quoique idolâtre de Raphaël, dont il a étudié les ouvrages avec plus de soin que Pascal n'a jamais étudié la bible, a néanmoins trouvé que Raphaël étoit inférieur aux anciens peintres Grecs dans la beauté idéale, qui manquoit à Raphaël ; & que M. Mengs a fondé ce jugement sur de simples hypothèses, & non sur des preuves de fait. Il paroît donc par-là que M. Cumberland a lu & bien retenu les œuvres de M. Mengs.

M. Cumberland va plus loin encore, & ajoute : « Que » M. Mengs aimoit la vérité ; mais qu'il ne l'avoit pas » toujours trouvée ; & que sauvage, mélancolique & in- » sociable, il croyoit ne dire que des vérités, tandis qu'il » ne disoit que des impertinences, & ne parloit qu'avec » mépris des peintres mêmes dont le talent étoit supé- » rieur au sien ». Il cite sur-le-champ, comme une preuve de cette inculpation, que M. Mengs a dit :

Que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois, est fait pour induire en erreur les jeunes artistes ; parce que ses raisonnemens portent sur des principes superficiels & erronés, qui ne sont adoptés que par cet auteur. Voilà une faute que M. Cumberland ne peut pas pardonner à M. Mengs, & que cet artiste doit expier. « Si Mengs eût été en » état de produire une composition aussi tragique & aussi » pathétique que celle d'Ugolino *, je suis convaincu » qu'une pareille condamnation ne seroit jamais échappée » de sa bouche ; mais l'adulation l'avoit rendu vain, » & ses maux avoient aigri son esprit. Il se voyoit à » Rome sans rivaux ; & comme il n'avoit plus les arts sous » les yeux, il pensoit qu'ils n'éxistoient plus nulle part » que sur sa palette. Le tems n'est pas loin, que nos » amateurs (c'est-à-dire, les Anglois,) pousseront leurs » voyages jusqu'en Espagne, & ils verront alors avec » indignation, par ses ouvrages, combien ses decrets » dogmatiques sont peu fondés ; & c'est alors aussi que » nous pourrons dire, avec connoissance de cause, que

---

* Ce sujet est tiré de *l'Enfer du Dante, ch. 33, v. 168 suiv.*, où le comte Ugolino est dépeint mourant de faim avec ses quatre enfans, en prison. Dans le tableau de M. Reynolds, ce père infortuné est représenté dans une parfaite apathie, & comme pétrifié par le sentiment de son malheur ; tandis qu'un de ses fils tombe en agonie, un autre veut le secourir ; le troisième se cache le visage, & le plus jeune se tient effrayé aux genoux de son père. Les regards de tous ces enfans sont fixés sur le comte qui n'entend plus, qui ne voit plus. Il y a une fort belle gravure de ce tableau. *Note du Traducteur.*

» sa *Nativité*, quoique si superbement encadrée, & si » artistement couverte, qu'il n'est pas permis *au zéphir » même d'y toucher trop rudement ;* ce tableau doit cependant plus son éclat au verre qui le couvre qu'à » sa propre beauté. Que d'ailleurs l'Enfant Jesus est une » espèce d'avorton, & si petit qu'il paroît copié d'après » un embrion conservé dans un bocal (*copied from a » bottle.*) Que Mengs ne sait donner ni un caractère » de vie, ni un caractère de mort à ses figures ; qu'il » ignore également l'art d'inspirer la terreur & de ré- » veiller les passions ; que ses compositions n'annoncent » ni feu, ni imagination ; & qu'en cherchant à éviter » chaque défaut en particulier, il est tombé dans tous » en général ; que d'ailleurs son pinceau est aussi timide » que servile. Qu'ayant contracté le goût & les idées » d'un peintre de miniature, il a fait voir dans ses plus » grandes compositions, une délicatesse infinie de » pinceau qui prouve la *main* d'un habile artiste, mais » non pas ces élans de l'*ame* qui caractérisent le maître. » Que lorsqu'il y a de la beauté, elle n'échauffe point » l'imagination ; de même que ses sujets tristes n'ex- » citent point la pitié. Que l'ange qui, vient saluer » Marie, est un messager sans agilité dans son vol, » & sans grace dans son action. Que, quoiqu'il ait con- » damné, d'un ton d'oracle, Rubens, au vil rang de » copiste hollandois, il étoit néanmoins aussi peu » en état de peindre l'Adoration des rois de Rubens, » que de créer l'étoile qui servit de guide aux Mages. » Mais ce sont là des discutions au-dessus de ma portée. » J'abandonne donc Mengs à des critiques plus habiles,

„ & Reynolds à de meilleurs défenseurs que je ne le suis ; „ content si la postérité les admire tous deux, & convaincu „ que la gloire de notre concitoyen est au-dessus de „ l'envie & de la détraction.

Peu satisfait encore de ces sarcasmes, l'élégant Cumberland ajoute, que le tableau du Christ mort, peint par Rubens, qui est dans la salle du chapitre de l'Escurial, est d'une force & d'une expression singulières, & qu'il n'a jamais vu d'ouvrage de peinture où les passions soient rendues d'une manière plus étonnante. « Lorsque, parmi un grand nombre „ de chefs-d'œuvre de Raphaël & du Titien, on porte „ les yeux sur ce tableau, ils y demeurent fixés, & „ l'on sent que Rubens y a rendu les passions plutôt „ en poëte qu'en peintre. En voyant cet ouvrage je „ me rappellai la critique amère de Mengs, lorsqu'il „ compare la copie que Rubens a faite du Titien à la „ traduction Flamande d'un auteur élégant ; & je ne „ pus m'empêcher de faire, en moi-même, une compa- „ raison de ce tableau avec celui de Mengs qui repré- „ sente le même sujet. La scène & les personnages, „ ainsi que la catastrophe, sont exactement les mêmes. „ Mais chez Mengs tout est froid, insipe & sans vie, „ exécuté d'une manière méthodique & mésuré au com- „ pas ; ses personnages ressemblent à une troupe de „ gens postés dans des attitudes académiques & payés „ pour leur peine. Le corps du Christ est exposé de la „ même manière à la vue dans les deux tableaux ; mais „ quelle différence ! quel contraste ! Mengs, à la vé- „ rité, s'est donné beaucoup de peine pour faire un „ cadavre ; il a arrondi les muscles, il a rendu la peau

» liſſe, & lui a donné un coloris qui ne reſſemble en » rien à de la chair : c'eſt une figure de cire luiſante, » qui n'offre aucun ſigne des douleurs que le Chriſt » vient de ſouffrir. Qu'après cela on regarde le tableau » de Rubens, & on y verra la perſonne qui a expié » nos iniquités ſur la croix, & dont la mort nous a » ſauvés. Cependant Mengs eſt le peintre que le pré» jugé de la cour a élevé, en Eſpagne, au-deſſus » de toute comparaiſon ; de ſorte que ce ſeroit un crime » d'état que de ne point l'admirer ; & le culte qu'on » lui rend eſt regardé comme canonique, & fait, pour » ainſi dire, partie de l'idolâtrie qui caractériſe la re» ligion du pays. Mengs eſt le ſeul critique qui, en » parlant, *ex profeſſo*, de la collection des peintures du » palais du roi, à Madrid, ne faſſe pas l'éloge, & ne » donne pas même la deſcription du tableau de l'*Ado-* » *ration*, qui eſt le principal ouvrage de Rubens ; de » ſorte qu'on croiroit qu'il ne cite le nom de ce grand » maître que pour faire un inutile ſacrifice au Titien, » que Rubens eut, ſuivant Mengs, la témérité de » copier ».

Tome I. p. 152. A la fin des Réflexions ſur la Beauté & ſur le Goût dans la peinture. M. Mengs a dit, & a bien dit, que les anciens ne mettoient dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils y introduiſoient ; tandis que les modernes, au contraire, cherchent à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. L'école de Cortone & celle de Naples, qui lui doit ſon

existence, (les deux seules qui règnent aujourd'hui en Italie) ont pour principe, dans leur composition, de remplir de grands espaces par des figures & d'autres objets, sans laisser vuide aucun endroit du tableau. Ils ne s'inquiètent point si leurs compositions sont confuses, & ne signifient rien, pourvu que les attitudes des figures & les couleurs locales forment des contrastes, & ce qu'ils appellent de *l'effet*; de sorte qu'on peut dire, que ce n'est ni l'expression, ni l'idée du sujet, mais la manière dont ils rempliront le champ de leurs tableaux qui les occupe principalement. J'ai vu dans les ouvrages de Corrado, des figures dont le coloris du visage est verd & bleu, parce qu'il croyoit que par ce moyen il contrastoit merveilleusement bien avec celui d'autres figures, d'un coloris différent.

Comme ce sont là des choses tout-à-fait nouvelles, il a fallu qu'ils créassent des mots nouveaux; c'est pourquoi ils ont imaginé le nom de *Peintres machinistes*, *Peintres à machines*, (*Macchinisti, Pittori di macchine.*) Ils disent même que ceux qui font des compositions sages & bien entendues, où il n'y a que le nombre nécessaire de figures, sans rien d'inutile ou de gratuit, & sans attitudes forcées ou chargées, ne sont que des artistes froids, sans feu, sans ame & sans talent. En un mot, en cela comme en bien d'autres choses, un certain esprit a prévalu sur le jugement, & le goût s'est totalement dépravé.

Il est bon de citer à cette occasion un passage du *Traité de la peinture*, de Léon-Baptiste Alberti *; car

* Alberti naquit à Florence d'une famille noble. Il a donné en la-

quoique

quoique cet auteur ait écrit à une époque où l'art étoit encore dans son enfance, il nous prouve cependant que la raison triomphe dans tous les tems, lorsque les préjugés ne l'étouffent point. Voici comment il s'exprime: « Et je blâme certainement les peintres qui, pour paroître fertiles, & pour ne point laisser d'espace vuide » dans leurs ouvrages, ne suivent aucune règle dans » leurs compositions, mais placent tout au hasard & » sans ordre; de sorte que leurs productions ne pré- » sentent aucun sujet déterminé, & ne sont que des » tumultes confus; tandis que celui qui veut mettre » de la dignité dans l'histoire, doit sur-tout chercher » la simplicité. Car, ainsi qu'un prince acquiert de la » majesté, en exprimant ses volontés en peu de pa- » roles, pourvu que ses ordres soient remplis; de même » un tableau d'histoire augmente en dignité quand il » n'y a que le nombre requis de figures; & cette va- » riété limitée lui donne de la grace. Je hais la soli- » tude dans les sujets d'histoire; mais je suis loin aussi » d'approuver cette abondance qui nuit à la dignité. Et » j'aime beaucoup à trouver dans les tableaux d'histoire, » ce que je vois observé par les poëtes tragiques & comi- » ques, qui, pour représenter leur sujet, n'emploient que » le moins de personnages qu'il leur est possible ».

---

tin un Traité d'architecture divisé en douze livres, imprimé en 1481; il a aussi écrit sur la peinture, sur la sculpture, & sur plusieurs autres sciences. On voit à Florence, à Rimini & à Mantoue de ses ouvrages d'architecture qui sont d'un bon goût. *Note du Traducteur.*

Tome I. p. 179. A la fin du premier paragraphe. C'eſt le ſens du toucher qui nous apprend que les objets ſont véritablement placés hors de nous ; & c'eſt par la répétition continuelle de cette obſervation que l'ame acquiert enfin l'habitude de juger ſainement de la véritable ſituation des choſes. NOTE. Je n'ignore point qu'il y a pluſieurs autres ſyſtêmes contraires à la théorie que je viens d'expoſer ſur la viſion, qui tous, peut-être, ont été produits par un eſprit de ſingularité ou de contradiction ; c'eſt pourquoi je ne m'arrêterai point à les réfuter. Je ferai ſeulement mention ici de celui de M. l'abbé de Condillac, à cauſe que le nom de cet écrivain pourroit donner quelque poids à ſon opinion, & par conſéquent autoriſer une erreur. M. l'abbé de Condillac n'a fait ſon *Traité des animaux* que dans l'intention d'offuſquer, s'il étoit poſſible, la gloire de l'illuſtre M. de Buffon ; & il a oſé entreprendre d'attaquer, avec le ſecours de la ſeule métaphyſique, un homme garni de toutes les armes des mathématiques, de la phyſique, de l'hiſtoire naturelle, de la philoſophie & de l'éloquence.

Il ſoutient que nous ne voyons les objets ni doubles, ni renverſés, parce qu'il ne ſe peint aucune image ſur la rétine ; ne pouvant point ſe former d'image là où il n'y a point de couleur. Il ne ſe fait, dit-il, qu'un certain ébranlement dans la rétine ; or, un ébranlement n'eſt pas une couleur, & ne peut être que la cauſe occaſionnelle d'une modification de l'ame. Et quand même les objets viendroient ſe peindre renverſés & doubles ſur la rétine, on ne peut cependant pas en conclure qu'il y ait dans l'ame une ſenſation double & renverſée.

. Ces argumens font fi foibles, que rien ne feroit plus facile que de les réfuter avec évidence, fi le tems le permettoit. Qu'on fixe la vue fur un objet, & qu'on fépare les yeux avec force, on le verra double ; parce que l'ame ne reçoit plus alors les fenfations de la manière qu'elle a l'habitude d'en être affectée. Comment M. l'abbé de Condillac a-t il pu s'imaginer que la rétine puiffe éprouver un ébranlement fans contact? Et ce contact, par quelle autre caufe peut-il être produit, fi ce n'eft par la lumière ? Qui eft-ce qui s'imagineroit que l'auteur d'un excellent traité contre les fyftêmes, tomberoit lui-même dans un des moins raifonnables & des plus dangereux de tous, qui eft celui des *caufes occafionnelles* du bon père Malebranche ?

Tome I. *p.* 196. *Note pour la fin du dernier paragraphe.* Quelques perfonnes plus jaloufes de la réputation de Michel-Ange, que de celle de tout autre artifte, & peut-être que de la leur propre même, ont été fcandalifées de la févérité avec laquelle je l'ai jugé. Pour tranquillifer leur efprit à cet égard, je pourrois citer ici plufieurs femblables jugemens que des grands maîtres de l'art ont portés fur cet artifte prétendu divin;mais pour ne pas abufer de la patience du Lecteur, je me contenterai de rapporter ce que le favant M. Fuesfli, qui a publié en Allemand, à Zurich, le *Traité* de M. Mengs *fur la Beauté & fur le Goût dans la peinture*, dit dans une lettre qui fe trouve à la fin du fecond volume des *Lettres familières de M. Winckelmann.* « Tous les artiftes font de leurs faints des vieillards ; » fans doute, parce qu'ils s'imaginent que l'âge eft

» nécessaire pour donner de la sainteté ; & ce qu'ils ne
» peuvent leur imprimer de majesté & de gravité, ils le rem-
» placent par des rides & des longues barbes. On en
» voit un exemple dans le Moïse de l'église de S. Pierre-
» aux-liens, du ciseau de Michel-Ange, qui a sacrifié
» la beauté à la précision anatomique & à sa passion
» favorite, le terrible, ou plutôt le gigantesque. On ne
» peut s'empêcher de rire quand on lit le commence-
» ment de la description que le judicieux Richardson
» donne de cette statue : *Comme cette pièce est très-fameuse,*
» *il ne faut pas douter qu'elle ne soit aussi très-excellente.*
» (*Tome* III. *p. 545.*) S'il est vrai que Michel-Ange
» ait étudié le bras du fameux satyre de la *villa* Ludo-
» visi, qu'on regarde à tort comme antique, il est très-
» probable aussi qu'il a étudié de même la tête de ce
» satyre, pour en donner le caractère à son Moïse ; car
» toutes deux, comme Richardson le dit lui-même, res-
» semblent à une tête de bouc. Il y a sans doute dans
» l'ensemble de cette figure quelque chose de monstrueu-
» sement grand, qu'on ne peut disputer à Michel-Ange :
» c'étoit une tempête qui a présagé les beaux jours de
» Raphaël ».

Tome II. *p. 21. Note pour la fin de la première ligne.* C'est peut-être une erreur de croire que le lieu où l'on a trouvé l'Apollon étoit un palais de Néron ; car si cela étoit ainsi, Pline en auroit certainement parlé, ainsi qu'il fait mention du Laocoon & des autres belles statues de son tems. Il est plus probable que cet ouvrage est du tems d'Hadrien, lorsque l'art fut arrivé à son plus haut

degré de perfection fous les empereurs. Il eft donc à croire que l'endroit où cet Apollon fut découvert à été la *villa* qu'Hadrien avoit à Anzio, où, fuivant Philoftrate, dans la vie d'Apollonius de Thiane. (*Lib.* VIII, *c.* 8.) cet empereur avoit dépofé un livre & plufieurs lettres de ce philofophe; & il ajoute que cette *villa* étoit de toutes les maifons impériales celle où Hadrien fe plaifoit le plus. Ὅτι δὴ καί τινας τῶν τῦ Απολλωίῦ ἐπισολῶν καταμειναι ἐς τα Βασιλεια, τὰ ἐν τῷ Αντίω, οἷς μάλιστα διὰ τῶν περὶ τὴν Ιταλίαν Βασιλείων ἔχαιρεν.

Je ne crois pas non plus que cet Apollon foit occupé à tuer le ferpent Pythien; je penfe plutôt qu'il décoche fes flèches fur la malheureufe famille de Niobé.

Tome II. *page.* 182. *Note pour la fin du premier paragraphe.* Un ex-jéfuite de Parme, fauva, lors de l'extinction de fon ordre, un tableau repréfentant le même fujet, qu'il a vendu depuis au prince Chigi, à Rome. C'eft, à ne point en douter, un tableau original du Corrége, de même que celui qui eft à Capo-di monte. Ce tableau avoit beaucoup fouffert & a été rétabli, particulièrement dans les draperies. La tête & le pied de la Vierge, de même que l'Enfant, qui ont été bien confervés, font fi divinement exécutés qu'il n'y a peut-être rien de plus beau au monde.

Tome II. *page.* 221. *Note pour la fin du paragraphe.* La vie du Corrége compofée par M. Mengs, telle que je viens de la publier, a été imprimée à Finale, en 1781, par un certain M. Charles-Jofeph Ratti; lequel, fai-

ſant ſemblant d'ignorer que les œuvres de M. Mengs exiſtaſſent, ſe dit l'auteur de cette vie du Corrége, qu'il s'approprie comme ſon propre ouvrage; & pour rendre la choſe plus probable, il s'eſt permis de joindre à cette vie, une lettre qu'il prétend que M. Mengs lui a écrite, en 1774, de Madrid; dans laquelle il fait dire à cet artiſte, qu'il l'engage à ſe hâter de raſſembler & de publier promptement les Mémoires ſur la vie & ſur les ouvrages du Corrége. De manière que M. Ratti a publié cette vie, comme ſi M. Mengs n'y eût jamais eu aucune part; & néanmoins, c'eſt exactement celle que M. Mengs a compoſée. Il eſt vrai que M. Ratti l'a habillée à ſa mode, en renverſant le ſens & les phraſes par-tout où il eſt queſtion de l'art; & il a cru produire un chef-d'œuvre en la chargeant d'une érudition tout-à-fait ſingulière. Par exemple, il dit que *Correge eſt une des plus illuſtres villes de la Lombardie*, & qu'elle a produit de grands hommes en tout genre, juſqu'à des cardinaux même; & pour prouver cette aſſertion, M. Ratti cite des épitaphes, des teſtamens, des titres, des dignités, des tombeaux, des chronologies & pluſieurs autres pareils témoignages, très-utiles, ſans doute, aux artiſtes & à l'avancement de l'art. Il nomme auſſi tous les diſciples du Corrége, qui, ſelon lui, ne ſont pas en petit nombre, & qui tous ont été de grands & de très-grands maîtres. Enſuite il fait l'énumération des imitateurs du Corrége, parmi leſquels Lanfranc ſe trouve placé comme un archi-Corrégien, & le Ferrari comme un plus grand archi-Corrégien encore; ſans doute, à cauſe que ces deux peintres étoient Génois. Il termine enfin ſa légende par M. Mengs, qu'il

prétend avoir été aussi le partisan & l'imitateur très-fidele du Corrége; sans dire néanmoins en quoi & de quelle manière il l'a imité.

Si M. Ratti avoit si fort envie d'être imprimé, il auroit du moins dû publier des choses qui fussent à lui. M. Ratti est un Génois boîteux, avec une bouche de travers, qui possède le misérable talent de contrefaire les gestes & les ridicules des personnes qu'il voit. C'est par ce mérite singulier qu'il fit la connoissance de M. Mengs, qui, malgré son caractère naturellement sérieux, aimoit à se distraire quelquefois avec des gens de cette trempe gaie & burlesque; de manière qu'il prit M. Ratti tellement en amitié qu'il le logea dans sa maison, & qu'il fournit à tous ses besoins. Et pour mieux contribuer encore à sa fortune, il chercha à le faire passer pour peintre. Pour cet effet, il lui fit plusieurs ébauches d'un tableau de Nativité, qu'il devoit exécuter pour l'église des négocians de Barcelone. Le soi-disant peintre choisit la plus belle de ces ébauches, haute d'environ six palmes (qui est un vrai chef-d'œuvre dont je suis possesseur); & fit ainsi son tableau, sans autre peine que celle de le craticuler & de le colorier : ce qui lui mérita un honneur immortel.

M. Ratti auroit continué, sans doute, à jouir de l'amitié de M. Mengs, & même à vivre chez lui, s'il n'avoit pas conçu le fol projet d'aspirer à la main d'une des filles de son bienfaiteur. Mais à peine eut-on découvert cette ridicule prétention de sa part, qu'il fut renvoyé à la grande satisfaction de tout le monde & particulièrement de Madame Mengs, à qui les manières ca-

valières & peu honnêtes de M. Ratti déplaifoient infiniment.

Cependant M. Ratti a confervé une fi grande reconnoiffance pour fon ancien bienfaiteur, qu'à peine celui-ci eût-il ceffé de vivre, qu'il publia fa vie, dans laquelle M. Mengs ne fe reconnoîtroit certainement pas s'il pouvoit la lire. Il s'y nomme par-tout l'ami & le difciple de Mengs. Il vient auffi de faire réimprimer la vie du Corrége par M. Mengs, comme un ouvrage de fa propre compofition. A merveille, M. Charles-Jofeph Ratti!

Il faut joindre aux gravures faites d'après les ouvrages de M. Mengs, dont il eft parlé à la page 60 du premier volume, plufieurs têtes qu'il a deffinées au trait avec quelques ombres, d'après le célèbre tableau de Raphaël, connu fous le nom de l'*Ecole d'Athènes*, qui eft au Vatican; & que D. Alberic Mengs, fon fils, fait actuellement graver à Madrid, par D. Domingo Cunego. Il en a déjà paru environ une vingtaine de feuilles.





ODE

In Morte DEL CAVALIERE ANTON-RAFFAELE MENGS.

ITALIA!.... O me felice
Sotto il ciel più ſereno!
Bella d'arti, e d'artefice
Reina, e genetrice
Nacqui anch'io nel tuo ſeno.

Le palme alzo agli Dei
E il don d'Italia cuna
Pregio più, che in eſtrania
Terra non pregerei
Don di regia fortuna.

Se nacquer lungo il Nilo,
Se Grecia le fè belle,
Nacquero, e s'abbellirono
Sol per prender aſilo
Tra noi l'arti ſorelle.

Venner, com'io ſent' oggi,
Dubbie d'april le aurette:
Dagli occhi il vel ſi tolſero
In faccia ai Toſchi poggi;
E il divin piè ſi ſtette.

Quante man corſer pronte!
Quant' alme innamorate!
Ecco alle Dee riſplendere
Tutta la luce in fronte
Della natia beltade.

D'eccelso orgoglio o come
Inuſitati moti
L'acceſo cor m'inveſtono,
S'anzio, s'odo il tuo nome,
S'odo il tuo, Buonarotti!

Ovunque il guardo io giro,
Cento m'invitan ſegni
D'are, che al guſto alzaronſi;
Quanti ogn'aere, ch'io ſpiro,
Spiran ſovrani ingegni.

Dell' arti io vi ſaluto
Monumenti diletti;
In voi paſcendo l'anima,
In Genio anch'io mi muto
Ebbro de' voſtri aſpetti.

Altri fra il tuon de' cavi
Metalli ami aggirarsi,
Mirar genti, che spirano
Morte e di ferro gravi
Lauri di sangue sparsi.

Tu, Italia, in mezzo all' arti
Pacifica ti resta;
Italia, ecco in tuo imperio;
No, il ciel non potea darti
Sorte miglior di questa.

Forse lagnarti vuoi
De' tuoi domini angusti?
Di povertade? Ah! medita
Sù tutti i fasti tuoi
Sarian lamenti ingiusti.

Grecia potuto avria
Lagnarsi? un sol sospiro
Trasse ella mai d'invidia
Sull' alta Signoria
Dei successor di Ciro?

Ma dell' onor più vero
Tutte le vie ti sono
Sempre, se vuoi, domestiche:
Scopristi un emisfero
E altrui ne festi un dono.

Tal apre intatte ſelve
Un lion generoſo,
Poi le abbandona, e libere
V'han le minori belve
Il paſcolo, e il riposo.

Di tue richezze il fonte
Avrai tu ſola a vile,
Se mal ſuo grado apparezzale
D'oltremar, d'oltremonte
Ogni ſpirito gentile?

Qual corra a te non penſi
Eſtrania ognor famiglia
Sù tuoi teſori eſtatica
E in preda a mille ſenſi
D'invidia, e maraviglia.

Reso alle patrie rive,
Se oltraggi alcun frappone
Al vero inevitabile,
Quel, che ſua invidia ſcrive,
Deteſta ſua ragione.

Ma ſe l'invidia cede,
L'induſtre peregrino
Giura per te dementica
D'aver la patria, e chiede
Farſi tuo cittadino.

Quegli, ch' Italia or piangi;
Tuo cittadino si feo;
Quì per man delle Grazie
Libò senza compagni
Il puro latte Acheo.

E quì, dov' egli fisse
L'avide ciglia, e il core,
Sentì l' influsso magico
De' gran modelli, e disse:
Anch' io son Dipintore.

Disse, e a un lavoro accinto
Ne' suoi color s'infuse.
Quel non so che dell' anima
Ricercator, quel cinto
Che a pochi dan le Muse.

Il già Romano igegno
Piacque a Natura o quanto!
Essa all' orecchio dissegli:
Copiami, tu sei degno;
Eccomi senza manto.

E allor gl' ingenui volti
Parlanti agl' intelletti
Dal facil tocco scesero,
E in un sol tocco accolti
Mille contrari affetti.

La muta Poesia
Fra tinte d'alma piene
Tutta brillò : vedeasi,
Com' ella si partia
Dalla Scuola d'Atene.

L'ombre poscia e il d'intorno
Guidò profonda vista,
Figlia de' geni, ond' unico,
Fu Lionardo un giorno
Filosofo ed Artista.

Che non unì? Le ardenti
Movenze, il meditato
De' gruppi bel disordine,
I dolci sfuggimenti
Lo sfumar dilicato;

E il fior più lusinghiero
(Meglio meglio il vicino
Secol vedrà, s'io mentone)
Di quanti all' arti diero
Parma, Vinegia, Urbino.

Zeusi così sceglieva
E il bel di cinque univa
Fanciulle di Calabria,
Allorchè dipingeva.
La bellissim' Argiva.

O a queſto ſecol dato
In riſtoro dell' arti!
Quì la tua propria immagine
Spira tal, che paſſato
Non ſo ben figurarti:

Quì ancor la tua gradita
Compagna.... ahi, che dir oſo!
Cor raro! cor ſenſibile!
Pagaſti colla vita
Il tuo amor virtuoſo.

Tu dillo, e ſolo il puoi,
Se il tuo ingegno, o il tuo cuore,
Ambo di tempre eteree,
Ambo ſoli fra noi,
Ebbe tempra migliore!

S'egli è ver, che convenga
A buon Pittore aſſai
Sentir, amibil anima
D'apoteoſi degna,
Che non ſentiſti mai!

Ho core anch' io, che ſente
La tua mancanza, o primo
Dell' arti amor; ma povera
Di ſacre aure è la mente;
Sento, ma non eſprimo.

SULLA tua tombo immoto
Staſſene il Guſto : ahi ! Bello
Chi ſa , chi ſa , qual medita
Far mai ſecol rimoto
Del terzo Raffaelo !

Fin du Tome ſecond.

INDICE

DES PIECES ET DES CHAPITRES.

TOME PREMIER.

SECONDE SECTION.

Du Goût.

TROISIEME SECTION.

Exemples du Goût.

Observations *de M. le Chevalier d'Azara sur le précédent Traité de M. Mengs.*

REFLEXIONS *ſur Raphaël, ſur le Corrége, ſur le Titien & ſur les Ouvrages des Anciens.*

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

TOME II.

Fin de l'Indice des Pieces, *&c.*

TABLE DES MATIERES

Contenues dans les deux Volumes.

A.

Ambrofio

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

V.

W.

Y.

Z.

Fin de la Table des Matières.

FAUTES A CORRIGER.

TOME PREMIER.

PAGE 16, ligne 10, après enfant, *effacez* ; *& mettez*,
ibid. 12 en pieds, *lisez* en pied.
30 3 ambient, *lisez* ambiant.
34 18 à un bacchanale dans lequel, *lisez* à une bacchanale dans laquelle.
35 1 desquels, *lisez* desquelles.
175 13 le Caravache, *lisez* le Caravage.
221 18 & 21 des couleurs, *lisez* de couleurs.
237 9 après général, *effacez* &, *& mettez*,
255 22 il a su opposer, *lisez* il a su y opposer.
256 12 un peu trop uniformes, *effacez* un peu.

TOME SECOND.

4 11 quelques peu, *lisez* quelque peu.
32 1 épiloquent, *lisez* épiloguent.
71 20 feuillier, *lisez* feuiller.
85 10 propention, *lisez* propension.
107 9 apres Michel-Ange, *lisez* après par Michel-Ange.
158 20 les parties seules, *lisez* les seules parties.
168 22 & épaisseur de couleurs, *lisez* & d'une épaisseur de couleurs.
251 11 & 12 en dessinant avec soin, *lisez* en dessinant pendant un mois avec soin.
292 2 & le désigner, *lisez* & la désigner.
314 18 des jours, c'est-à-dire, des ombres, *lisez* c'est-à-dire, des jours & des ombres.
327 5 qui peut, *lisez* qui puisse.
328 8 leur impossible, *lisez* leur est impossible.
342, *ligne dernière*, un cadavre, *lisez* un beau cadavre.

APPROBATION.

J'AI lu par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, *les Œuvres de Mengs, traduites de l'Italien par M. JANSEN*, & je n'y ai rien trouvé qui m'ait paru devoir en empêcher l'impression.

A Paris, le 22 Juin 1785. SUARD.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; Salut. Notre bien amé le Sieur JANSEN Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage intitulé *les Œuvres de Mengs, en deux volumes in-4°., traduites de l'Italien*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilège pour ce nécessaires. A ces causes, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume; Voulons qu'il jouisse de l'effet du présent Privilège, pour lui & ses hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à personne; & si cependant il jugeoit à propos d'en faire une cession, l'Acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilège que de la Cession; & alors, par le fait seul de la Cession enregistrée, la durée du présent Privilège sera réduite à celle de la vie de l'Exposant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, si l'Exposant décède avant l'expiration desdites dix années, le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, portant Règlement sur la durée des Privilèges en Librairie. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de celui qui le représentera, à peine de saisie & de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée pour la première fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons: à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelle; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères, conformément aux Reglemens de la Librairie, à peine de déchéance du présent Privilège; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée ès mains de notre très cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le sieur HUE DE MIROMESNIL, Commandeur de nos Ordres; qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le sieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit sieur HUE DE MIROMESNIL: le tout à peine de nullité des Présentes, du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires; Car tel est notre plaisir. Donné à Paris le vingtième jour du mois de Juillet l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-cinq, & de notre règne le douzième. Par le Roi, en son Conseil. *Signé*, LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XXII de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 271, fol. 381, conformément aux diſpoſitions énoncées dans le Préſent Privilége, & à la charge de remettre à ladite Chambre les neuf Exemplaires preſcrits par l'Arrêt du Conſeil d'État, du 16 Avril 1785. A Paris, le 29 Juillet 1785. Signé,

LE CLERC, *Syndic.*

De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de l'Académie Royale de Muſique, rue du Foin S. Jacques.